BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XX - NUMERO 11 - NOVEMBRE 1959

Sommario

LA XX MOSTRA DI VENEZIA

FESTIVAL NEL MONDO

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

ANNO XX - N. 11 NOVEMBRE 1959

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Venezia giorno e notte

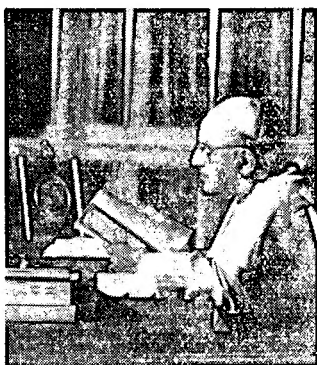
di CLAUDIO BERTIERI

23 agosto

Il saluto augurale di Floris Luigi Ammannati accoglie i primi giornalisti che giungono al Lido per la ventesima edizione della Mostra. E' la giornata di vigilia, ma già si accendono le discussioni. Le previsioni fioccano e le polemiche cominciano a muovere le calme acque della laguna. Nel pomeriggio, mentre l'ufficio di Mario Natale pullula di giornalisti, critici, inviati e fotografi che reclamano tessere e biglietti, mentre la confusione si fa generale, nella hall del Palazzo e ai tavolini del Doni si hanno i primi battibecchi. Tutti hanno qualcosa da dire, tutti hanno un loro programma, non mancano neppure quelli che hanno in tasca il toccasana per la 21ª edizione. I primi a far le spese di questi « incontri » sono ovviamente, i componenti la commissione di selezione. Le critiche nascono ancor prima che i fatti possano dar torto (o ragione) al lavoro dei selezionatori. In un andirivieni che accomuna giornalisti, delegati, maschere, tecnici della televisione, operatori e inservienti, la Mostra comincia a vivere la sua breve stagione. Rancati e Petrolini debbono risolvere le prime grane e sciogliere, con elegante tratto diplomatico, le prime complicazioni. In altro momento tutto sarebbe facile e semplice, ma l'atmosfera di vigilia rende ogni cosa più complicata, quasi metafisica. L'ufficio biglietti, frattanto, ha iniziato quella titanica lotta dei biglietti di favore (Palazzo o Arena poco importa) che terminerà solamente la sera della chiusura. Alle 22 le immagini di The Story of the Motor Car Engine, *un cortometraggio a disegni animati, aprono il rutilante carosello, ma già in Arena si sta proiettando* The Boy and the Bridge *primo film in concorso. Alle 23, in Arena, si dà il via alla Mostra Retrospettiva. Al cameriniano* Gli uomini che mascalzoni *tocca l'onore di aprire il corso ad un massiccio complesso di opere che, nei giorni seguenti, obbligherà gli aficionados ad un autentico* tour de force. *In Palazzo gli applausi più nutriti vanno a Gina Lollobrigida. Non mancano altri nomi cari alle folle, ma la Lollo è al centro di tutti i pettegolezzi mondani. La guardano, la squadrano, la esaminano, cercano di stabilire quanto l'abbia trasformata (e eventualmente migliorata) il soggiorno californiano. La serata si chiude con gli applausi educati al regista ed al piccolo protagonista del film britannico. Ma tutti hanno fretta: all'Excelsior attendono le tavole imbandite per il rituale pranzo d'apertura.*

24 agosto

Alle 9, ancora assonnati, arrivano alla spicciolata quelli « della retrospettiva ». Sono di scena la Miranda di La signora di tutti, *il Nazzari di* Cavalleria *e il De Sica di* Il signor Max. *La sala si popola piano piano, ma alle 10,30 quelli dei quotidiani lasciano l'aula per trasferirsi in sala Volpi per la visione « riservata » del secondo film in concorso* V Tvoykh Rukah Gizn *(La vita nelle tue mani). Improvvisa giunge la notizia che Sophia Loren ha rinunciato a venire a Venezia per presiedere il « Congresso dell'Umorismo ». I maligni non mancano di far notare che Gina l'ha preceduta e che, di conseguenza, gli* impegni di lavoro *di Sophia non sono che una diplomatica scusa. Lo scoramento ha breve durata, ché gli inviati hanno altro a che pensare. Gli unici a rammaricarsi di questa defezione sono i fotoreporters i quali, invano, cer-*

SEZIONE INFORMATIVA - *Un eroe del nostro tempo* di S. Capogna (Italia).

Tu es Pierre di Philippe Agostini (Francia).

cano materiale per i loro servizi. Hanno fotografato in tutte le pose la Demongeot, Vallone, Lulli (Folco), la Berti, la Alonzo. Ad un certo punto scoprono la bionda hostess *(Laura Rosci, 22 anni, romana) dello stand della De Laurentiis. Nel giro di poche ore lo stand del Dino nazionale diventa il più affollato. Tutti s'accorgono di essere sprovveduti di materiale illustrativo dei film De Laurentiis; fanno la fila, bighellonano ostentatamente sperando che la gentile e simpatica signora Liverani (che dirige lo stand) lasci il posto alla bionda Laura. In sala Volpi, intanto, tornano le immagini « amatoriali » di* I ragazzi della Via Paal *un film in* 16 *mm, che vinse nel* 1935 *il Concorso internazionale di cinematografia in formato ridotto organizzato dalla Mostra. Tra gli autori figura anche Mario Monicelli; una curiosità da non trascurare. Alla sera i « fans », assiepati dietro le transenne metalliche e le divise estive dei poliziotti, cercano invano la « Gina ». Ha già lasciato il Lido non prima di aver dichiarato alla stampa che « soltanto gli attori professionisti hanno la possibilità di lavorare negli Stati Uniti. Per gli altri non c'è posto davvero ».*

25 agosto

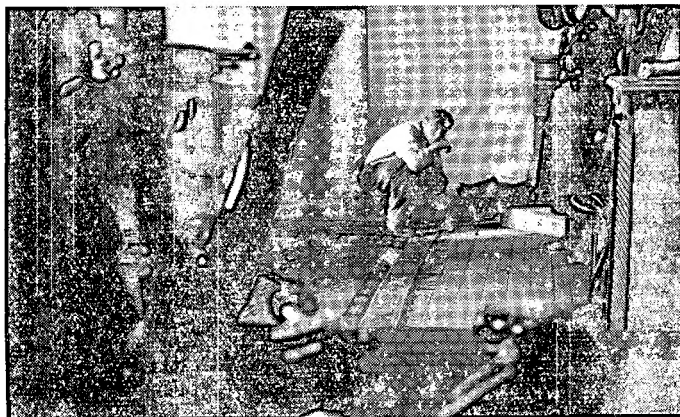
L'avventura dei coniugi Hossein monopolizza la giornata dei cronisti e dei fotoreporters. L'eroica impresa ha avuto inizio in Piazza San Marco quando un piccolo elicottero giallo e nero, con grossa svastica sul timone, è sceso, tra turisti e piccioni, per accogliere i due protagonisti di La nuit des espions. *Poco è mancato che la montatura pubblicitaria finisse nel nulla, ché la mancata autorizzazione delle autorità competenti ha acceso una violenta discussione tra agenti e organizzatori. Quando il piccolo velivolo è giunto sulla spiaggia dell'Excelsior una bufera di sabbia ha accecato i presenti e la bomba pubblicitaria s'è tramutata in un modesto mortaretto da fiera paesana. Verso sera, in Palazzo, s'accendono non poche discussioni a proposito dei film sovietici. La proiezione, nell'Informativa, di* Pervy den Mira *(Il primo giorno di pace) ha creato una certa perplessità. Non sono pochi coloro che lo preferiscono a quello in concorso. Per Gaetano Carancini, il più sensibile tra i selezionatori alle critiche dei colleghi, cominciano le « ore disperate ». Giorno dopo giorno lo si vedrà sempre più magro e il suo volto sempre più affilato. In Palazzo, l'abito direttorio, in velluto nero e raso bianco, di Marina Vlady desta l'invidia delle signore più eleganti. Incuriosite, si chiedono di chi porti la firma: Balenciaga? Coco Chanel? Yves Saint Laurent? E' di Balenciaga.*

26 agosto

Grande mattinata per la Retrospettiva: sono di scena il Petrov di Groza, *il Dovzenko di* Zemlia *e l'Ekk di* Putevka v zizn'. *Grande curiosità suscita la copia del secondo, proveniente dal Gosfilmfond di Mosca, che differisce non poco da quella che usualmente viene presentata nei Circoli del Cinema italiani. Per il terzo film in programma la sala, già parecchio affollata, si riempie ulteriormente ed alla fine un nutritissimo applauso saluta il ritorno al Lido di questa eccezionale pagina di cinema. La depressione dei fotografi è al culmine. Cercano invano le dive e le divette. Si accontentano anche delle starlets, ma son troppo poche e le hanno già ritratte a lungo. Quando Barbara Valentin (attricetta tedesca, diciotto anni) viene scambiata per Jayne Mansfield nasce un piccolo terremoto: tutti si precipitano di gran carriera. Ma la celebrità di Barbara dura pochi secondi, quanti bastano a stabilire che le sue pur notevole doti diciamo così esteriori non hanno nulla a che vedere con quelle della bionda Jayne. Nel pomeriggio arriva Maria Felix ma nessuno riesce ad acciuffarla prima che entri all'Excelsior. Rossellini vive nell'ombra, lontano dai clamori del Lido e Dino De Laurentiis compare solo dopo mezzanotte al Casinò. Gli applausi della serata vanno alla « coppia » polacca Jerzy Kawalerowicz-Lucyna Winnicka. E' l'anno delle coppie cinematografiche: c'è la polacca, la francese (Hossein-Vlady) e la egiziana (Ramses Naguib e Leubna Abdel Aziz, produttore e interprete di* Ana Horra).

Pervyi den mira di Jakov Segel (U.R.S.S.).

27 agosto

La presentazione del film polacco, Pociag, *calma per un po' i malumori della stampa che non ha*

Sterne di Konrad Wolf (Bulgaria).

risparmiato le sue critiche alla Mostra del ventennale e, in particolare, ai selezionatori. La presentazione nell'informativa del sovietico Shinel *getta nuovo olio sul fuoco e le discussioni riprendono con rinnovata energia. Non basta certo la conferenza stampa di Alfredo Guarini e di Carlo Lizzani (per* Esterina*) a portar pace. Anzi. La « pelata » di Carla Gravina attira tutti i flashes presenti al Lido. La giovane attrice si dispera perchè il « suo » produttore le ha impedito categoricamente di portare la bionda parrucca (anche in Palazzo si presenta con la pettinatura « all'Umberto »). Sa che tra qualche giorno il rasoio la luciderà « alla Brynner » e non sa darsi pace. L'accoglienza del pubblico è cordiale, ma la Gravina è più spaurita*

Shinel di Aleksei Batalov (U.R.S.S.)

del solito. In Palazzo le fanno contorno Franca Gandolfi (in rappresentanza del marito), Carlo Lizzani e Alfredo Guarini, ma lei desidera solo scappare in camera per mettersi la parrucca.

28 agosto

La giornata inizia nel segno di Sacha Guitry, straordinario interprete, oltre che regista, di Le roman d'un tricheur. *La Retrospettiva offre ogni giorno materiale prelibato al difficile palato della critica e quasi sempre ne esce vittoriosa. E' accusata, tutt'al più, di esagerare con le sue « primizie ». Tra gli arrivi più recenti spicca il nome di Cristina Gaioni, una milanese di diciotto anni, che dai corsi di recitazione del « Piccolo » è passata clamorosamente allo schermo grazie al ruolo sostenuto in* Nella città l'inferno. *Il fatto che non abbia posato sorprende l'intera tribù dei fotoreporters i quali si rifanno allora con Franca Valeri, in shorts verdi. Francisco Rabal fa la sua prima apparizione in*

Nazarin di Luis Buñuel (Messico).

Palazzo per assistere alla presentazione in Informativa di Nazarin *(e domani sera sarà nuovamente di scena con* Sonatas *di Bardem). Il regista Frank Wisbar tiene una conferenza stampa al termine della proiezione di* Stalingrado. *Dichiara che il film fa parte di una trilogia della quale* U-boat 55 *fu il primo episodio. Il terzo, che realizzerà tra breve, racconterà le sofferenze delle popolazioni civili durante la seconda guerra mondiale. Un inveterato schedatore rammenta ai colleghi che Wisbar girò a Hollywood western di serie B. Qualcuno finge allora di ricordare un dimenticato* Buffalo Bill sempre in sella. *Il sorriso di Sonja Ziemann ridona luce e serenità all'ambiente che già si stava sperdendo in ricerche filmografiche del tutto fuori luogo.*

29 agosto

Le giornate passate, seppure agitate e confuse, al cospetto di quella che sta per iniziare paiono una quieta siesta nel meriggio estivo. Inizia la « personale » di Genina

Vlak bez voznog reda di Veljko Bulajic (Jugoslavia).

che raccoglie opere interessanti e curiose come Cirano di Bergerac, *girato a colori (con ignoto sistema) nel 1923. Blasetti ricorda con affettuose parole il regista scomparso e trova modo di ribattere un suo antico chiodo: quello dell'autore del film. Nella Sala dei Congressi Ammannati apre i lavori della Tavola Rotonda Internazionale del Nuovo Cinema. Alla presidenza siede Roberto Rossellini il quale, la sera innanzi, ha fraternizzato con Truffaut nella hall dell'Excelsior. Tra i molti registi presenti Francesco Maselli, Claude Bernard Aubert, Gillo Pontecorvo, John Ferno, François Truffaut, Leonide Moguy, Juan Antonio Bardem, Sergei Bondarciuk, Jerzy Kawalerowicz, Felix Mariassy, Lionel Rogosin. Domenico Meccoli siede al tavolo del-*

Come Back Africa di Lionel Rogosin (U.S.A.).

la presidenza e Mario Verdone, onnipresente, siede nei banchi della stampa. La sala del Palazzo si affolla verso le 18 quando viene proiettato Come Back Africa *di Lionel Rogosin del quale i solitamente bene informati hanno detto gran bene. Alla stessa ora Rossellini tiene una conferenza stampa allo Chez-Vous dell'Excelsior. Bardem l'ha tenuta in mattinata al termine della proiezione per i «quotidiani» di* Sonatas. *Prevenendo certe accuse ha tenuto a precisare di non avere visto* Les amants. *In serata le ciglia finte di Maria Felix (« due vere e proprie piume spesse e nere, dai morbidi fili diretti verso l'esterno dell'occhio » come gentilmente ci informerà Natalia Aspesi) lampeggiano sotto i flashes. « Non è più giovanissima, ma è sempre una gran bella donna »: questo il leit-motiv della serata d'onore della diva messicana.*

30 agosto

Alle 9, in Palazzo, lo schermo ridona vita alla provocante bellez-

za di Louise Brooks. A dispetto del mutar della moda e dei gusti, la Brooks resta una donna stupenda: misto di sensualità e di civetteria, di charme e di erotismo. Le « dive » d'oggi si nascondono prudentemente in fondo alla sala. Gli orpelli e gli scandaletti non bastano a reggere il confronto; una dea di fronte a delle borghesucce che sanno di provincia e di « ambizioni sbagliate ». Rossellini, intanto, supera la seconda ondata delle interviste. Da poco è terminata la proiezione mattutina del Generale *e, come ieri, tutti s'affollano attorno a lui ed ai suoi collaboratori. Roberto è sinceramente commosso. Sembra ringiovanito di dieci anni. Montanelli e De Sica vengono in*

Popiol i diamant di Andrzej Wajda (Polonia).

suo aiuto. Il primo chiarisce il suo punto di vista circa la stesura del copione ed il secondo parla del suo personaggio affermando che questo gli ha permesso di « esprimere qualcosa che veramente esula dalla normale prestazione cinematografica ». Molta folla in sala grande, nel pomeriggio, per la presentazione in Informativa di Popiol i diamant *del polacco Andrzej Wajda. In serata non c'è un posto libero: la tensione è al massimo, operatori e fotoreporters non si stancano di riprendere autori e protagonisti del* Generale. *A proiezione iniziata lampeggiano ancora i flashes e girano le cineprese. L'applauso, alla fine, è calorosissimo. Il* Generale *ha vinto la sua prima battaglia. Il sari verde e arancione di Sonali Das Gupta si staglia tra le molte stupende toilettes.*

31 agosto

Il grande avvenimento della giornata è la presentazione in anteprima mondiale della edizione integrale di La regle du jeu. *Renoir s'intrattiene simpaticamente col pubblico che lo ricambia con un lungo*

Les quatre cents coups di François Truffaut (Francia).

applauso. Manca al suo fianco la sua giovane scoperta Catherine Rouvel. Ma gli sarà vicino più tardi, nel corso della conferenza stampa che Renoir tiene per presentare il suo ultimo film (televisivo) Le testament du docteur Cordelier. *Catherine, che è protagonista di* Le déjeuner sur l'herbe, *il film che Renoir sta attualmente girando in Francia, non ha nulla della divetta; è intelligente, brillante, risponde a tono alle domande che le vengono rivolte. Sembra quasi impossibile! Il tono mondano, passata la bufera del* Generale, *è tornato calmo e assonnato. Si confà con la presentazione in concorso dei magiari* Anni insonni. *I solitamente bene informati dicono che Renzino Rossellini, figlio di Roberto, esordirà alla regia nel prossimo ottobre. Ma la notizia non desta grande interesse.*

1 settembre

La Retrospettiva offre agli appassionati un'altra rarità The Robber Symphony *di Friedrich Feher. I critici « impegnati » non paiono gradirlo troppo (lo stesso, del resto, sarà domani mattina a proposito di* Der Kongress tanzt). *Joseph Strick, uno dei tre autori e produttori del film* The Savage Eye, *parla a lungo del suo lavoro e della protagonista, Barbara Baxley. Dice delle loro intenzioni, del dialogo « concepito in termini poetici come il colloquio tra Dante e Virgilio », della formula produttiva cooperativistica. Molta folla in Palazzo nel tardo pomeriggio per la presentazione di* North by Northwest *di Alfred Hitchcock. Il vecchio « Hitch » tiene sempre ottimamente il banco ed i suoi patiti*

Kiku to Isamu di Tadashi Imai (Giappone).

non mancano di decantarne il gusto e l'abilità. Il panorama mondano, nonostante l'arrivo di parecchi divi, non è tale da accontentare l'interesse dei cronisti i quali svogliatamente s'informano dell'attività di José Juarez, di André Parisy e di qualche altro. In serata l'interesse per la Mostra si riaccende. Vien presentato Enjo *di Kon Ichikawa e non è un mistero che il regista giapponese (quello di* Arpa Birmana) *può essere un serio candidato alla premiazione finale.*

North by Northwest di Alfred Hitchcock (U.S.A.).

2 settembre

« Non conosco la nouvelle vague, non so assolutamente cosa sia ». Questa la lapidaria e imbarazzante dichiarazione che il regista Chabrol fa al termine della conferenza stampa tenuta in occasione della presentazione di A double tour. *Si dice interamente soddisfatto di questo suo terzo film mentre i precedenti* Le beau Serge *e* Les cousins *gli paiono pieni di difetti. Con Chabrol è Antonella Lualdi che, a stento, riesce a tenere testa alle decine di fotografi. E' festeggiatissima e altrettanto lo sarà alla sera quando giungerà al Palazzo avvolta in uno stupendo abito bianco ricamato in oro. In altra parte del Lido il regista Otto Preminger sta brindando con una ristretta cerchia di invitati e non nasconde le sue aspirazioni al Leon d'oro. Si dice soddisfattissimo di James Stewart e di Lee Remick, del romanzo di Robert Traver e di tutti i suoi collaboratori. Nel pomeriggio la forza pubblica deve ripetutamente intervenire per regolare l'accesso alla Sala grande ove si proietta* Sed de amor *del messicano Alfonso Corona Blake. Il massiccio battage pubblicitario organizzato dai produttori (son circolate parecchie foto « proibite » di Silvana Pampanini, protagonista del film) ha raggiunto lo scopo e la gente si batte vigorosamente per non mancare all'appuntamento « col sesso e la fede ». All'uscita visi mesti: Valeva la pena tanto baccano ?*

3 settembre

E' tornata al Lido Leni Riefenstahl con il mastodontico Olympia. *Nell'intervallo tra le due parti, Giulio Cesare Castello fa da intermediario tra la regista e il pubblico che, timidamente, rivolge qualche domanda alla non più giovane walchiria. E' commossa e parla del suo film con lo stesso amore di quando lo realizzò. La presenza in sala dell'ormai canuto Joseph von Sternberg accentua il patetico ritorno al passato. Affiorano i ricordi (la sera prima era apparsa, quasi in punta di piedi, la sempre biondissima Elsa de Giorgi) ma il ritmo convulso delle ultime giornate non dà tregua. Otto Preminger risponde esaurientemente alle molte domande che gli vengono rivolte. Afferma di non aver avuto alcuna intenzione di muovere critiche al sistema di giustizia americana, dice che negli Stati Uniti non esiste alcuna censura tranne che per materie particolari e in soli quattro Stati, conferma di aver ottenuto dalla Corte Suprema Federale che una frase del dialogo (nella quale erano due parole « proibite ») non venisse interamente cancellata. Terminano, frattanto, i lavori del Comitato « Umorismo per la pace » al quale hanno partecipato, oltre a Elsa Maxwell (ideatrice della manifestazione), Giancarlo Fusco, Achille Campanile e Raymond Peynet. Molti progetti vengono lanciati e, tra gli altri, quello di una conferenza al vertice dell'umorismo. E' arrivata Lee Remick, unica attrice americana. Ha poco della diva e molto della studentessa in vacanza. Non è vistosa e indossa abiti molto composti. Ben diversa la sua personalità sullo schermo (la ricordate in* Un volto nella folla ?). *Gli operatori hanno afferrato Christiane Martel, Miss Universo 1953, e la ritraggono in ogni posa: è bellissima ed il cinema messicano la fa lavorare in filmoni popolari. Viene confermato che il presidente della FIAPF ha richiesto alla Direzione della Mostra che vengano soppresse le proiezioni del mattino per i critici dei quotidiani. Ammannati, diplomaticamente, riesce a rimandare la sospensione al prossimo anno. La « cooperativa delle tigri » — così son stati definiti i critici quotidiani da una gentile loro collega milanese — può dunque dar sfogo « al sadismo compiaciuto, alla* beccata, *alla battuta maligna, alla risata di schermo » (son sempre parole della collega).*

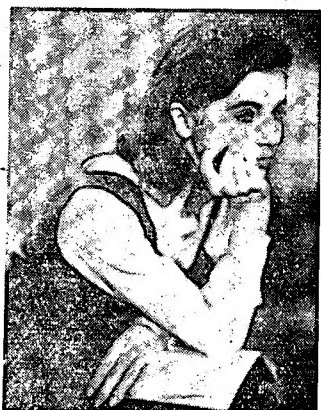
Los desarraigados di Gilberto Gazcon (Messico).

4 settembre

Ritorna Extase. *L'annuncio basta a far riempire la sala grande. Passano gli anni, mutano i gusti e le mode, ma il film di Machaty affascina sempre per quel tanto di proibito che è nelle sue immagini. Nella Sala dei Convegni si riunisce il Congresso dei rappresentanti dell'industria cinematografica dei paesi partecipanti al Mercato Comune. Monaco invoca l'adozione delle co-produzioni tra i sei Paesi aderenti e l'equiparazione delle tasse sugli spettacoli. Sulla spiaggia dell'Excelsior, in dignitoso isolamento vivono Henry Fonda e la moglie Afdera Franchetti. Appartengono all'aristocrazia e non alla famiglia del cinema. Lo dimostrano e lo ostentano. Nessuna conferenza stampa per il film svedese di Ingmar Bergman. Bergman non è venuto al Lido ed ha mandato in sua rappresentanza un « suo » interprete, il dignitoso e compassato Gunnar Björnstrand. Erano pure attese Ingrid Thulin e Bibi Andersson, ma hanno defezionato con gran dispetto dei loro aficionados. Il prof. Brousil illustra il programma del 12º Festival internazionale di Karlovy Vary che si terrà nel* 1960. *Arriva Anthony Quinn in compagnia della sofisticata Barbara Steele (la giovane attrice britannica lavora con lui e la giapponesina Yoko Tani in* Ombre bianche).

5 settembre

Greta Garbo monopolizza gli schermi della Retrospettiva. Incute lo stesso rispetto di un tempo ed ancora è amata e idolatrata. Anche la bravissima Bette Davis, protagonista di Jezebel, *deve cederle il*

La encrucijada di Alfonso Balcázar (Spagna).

The Diary of Anne Frank di George Stevens (U.S.A.).

passo. Gli attori sono pure di scena al pomeriggio in sala Volpi durante un interessantissimo carosello di sequenze e brani che riportano i volti giovanili di Beery, di March, della Hayes, della Hepburn, di Muni, della Shearer e della Rainer. Nell'informativa grande interesse per The Savage Eye, *un indipendente americano, e per* Hiroshima, mon amour. *Sordi, frattanto, è assediato dai numerosissimi fans. Concede autografi, interviste e posa per i fotoreporters. Tra poco sarà « Gastone », il celebre personaggio petroliniano, poi andrà in Giappone per girare* La moglie giapponese. *Con Gassman e la Mangano equamente si divide i moltissimi applausi serali. Il ritmo è ormai convulso: le salette lavorano ininterrottamente dal mattino sino a notte inoltrata; per trovare spazio certe proiezioni vengono portate fuori del Palazzo e si tengono nei cinema del Lido; le diverse giurie stanno faticosamente cercando di tirare le somme; tutti discutono e fanno pronostici; qualcuno azzarda previsioni catastrofiche.*

6 settembre

La Retrospettiva presenta il pezzo più raro della sua eccezionale collezione: quel The Devil Is a Woman *di Joseph von Sternberg che tanto ha fatto parlare di sè. Torna la mitica Marlene e gli arabescati compiacimenti fotografici del suo creatore. Alla fine della proiezione Von Sternberg, che è venuto appositamente da Hollywood, è commosso. Un lungo applauso lo saluta e lo ricompensa, almeno in parte, del profondo silenzio che, da tempo, è sceso attorno alla sua figura. All'ultimo momento, quando tutti pregustavano il piacere della eccezionale occasione, viene a mancare la proiezione della seconda parte dell'*Ivan *di Eisenstein. La Informativa si accontenta di un reportages a colori sul Festival del Jazz di Newport* 1958 *(opera di quel mago della fotografia che è il giovane Bert Stern, esordiente alla macchina da presa) e dell'*Orfeo negro. *Nella mattinata, all'isola di San Giorgio Maggiore, si inaugura il Convegno « Cinema e civiltà », promosso dal Centro di Cultura e Civiltà della Fondazione Giorgio Cini e dalla Mostra di Venezia. Alle 22 in punto, tra una selva di fotoreporters e operatori cinematografici, Ammannati dà lettura del verbale della Giuria. La sala, ornata di rose, garofani e gladioli inviati da Bordighera, è elegantissima. Il Leone viene spartito. Rossellini e Monicelli si passano l'unico esemplare per accontentare i fotografi. Sono commossi. O fingono di esserlo. Gli applausi più convinti vanno al Leone d'argento per Bergman. Lo spirito battagliero del loggione è scomparso. La Mostra è finita. Marilina, fuori concorso, la chiude per la seconda volta nel giro di pochi anni. Il clima austero è finito: il pubblico ha voglia di divertirsi ed il film di Wilder lo asseconda. All'uscita tutti si affrettano verso l'Excelsior per il pranzo di chiusura. Quest'anno gli invitati sono divisi in due settori: serie « A » e serie « B ». Nella confusione della hall Giorgio De Chirico concede distrattamente ad un ragazzino l'unico suo autografo. Per sua fortuna non s'avvede che il piccolo, dopo aver guardato la firma, scuote malinconicamente la testa e getta via il foglietto. Sperava fosse l'autografo di un « grande » di Hollywood.*

The Savage Eye di Ben Maddow, Sidney Meyers e Joseph Strick (U.S.A.).

Some Like It Hot di Billy Wilder (U.S.A.). (Film fuori concorso).

Orpheu negro di Marcel Camus (Francia).

Hiroshima, mon amour di Alain Resnais (Francia).

Osma vrata di Nikola Tanhofer (Jugoslavia).

La ventesima Mostra

di *GIULIO CESARE CASTELLO*

Lasciamo da parte i preamboli e per la fine le conclusioni, se sarà il caso di trarne. Parliamo subito — se permettete — dei film. E cominciamo, per così dire, dal fondo. Sbarazziamoci cioè, anzi tutto, di quelle opere che sullo schermo del Lido hanno fatto la figura delle intruse.

The Boy and the Bridge di Kevin McClory (Gran Bretagna).

La più debole, la più inutile tra esse è quella che ha inaugurato la XX Mostra: *The Boy and the Bridge* dell'esordiente britannico Kevin McClory. Essa costituisce un caso tipico di errore nella scelta del soggetto, o meglio ancora di errata valutazione del rapporto tra soggetto e misura narrativa: quella che poteva essere una garbata novelletta di venti o trenta minuti è diventata un racconto sproporzionato, divagante, in definitiva vuoto. Per alimentare il gracile pretesto del bimbo il quale — convintosi a torto che suo padre sia un assassino — fugge di casa e si crea un nuovo « nido » nel Tower Bridge di Londra, il McClory ha dovuto arrampicarsi sugli specchi, indugiandosi in curiose aperture semidocumentaristiche (le quali, insieme con qualche sporadico, piacevole *gag*, sono poi in definitiva le cose migliori del film). Tutto prevedibile, tutto previsto, dalla decenza ben inglese della realizzazione (ottima, in esterni, la fotografia di Ted Scaife) all'edificante finale verso cui va inesorabilmente a parare lo stento raccontino, dopo aver ben bene girato su se stesso.

La nuit des espions di Robert Hossein (Francia).

Forse l'innocuo e tedioso McClory ha l'anima effettivamente candida. Ma certo nera ce l'ha Robert Hossein, autore di *La nuit des espions.* Nera nel senso che egli è un tipo che cerca di fare il « furbo ». E infatti soltanto le persone troppo « furbe » o troppo ingenue hanno potuto credere al fumo venduto loro dal regista fino al punto da gabellare *La nuit des espions* come un prodotto della *nouvelle vague,* corrente in cui Hossein sarebbe così pienamente entrato, dopo essere stato costretto per qualche anno a baloccarsi con film realizzati su commissione. Bubbole. *La nuit des espions,* ad onta di qualche vaga apparenza, esce dalla stessa matrice di *Toi, le venin*: là come qui un indovinello protratto per un'ora e mezza, con spirito di aperta provocazione. In *Toi, le venin* si trattava di stabilire la vera identità di una bizzarra ninfomane notturna: la scelta era tra le due enigmatiche sorelline russo-francesi, Odile Versois e Marina Vlady. In *La nuit des espions* si tratta di stabilire se le due spie — unici personaggi del giochetto — siano ambedue inglesi oppure ambedue tedesche oppure l'una di una nazionalità e l'altra della nazionalità nemica. (Perché naturalmente siamo in guerra.) Hossein si è collocato nella posizione di chi, con aria di sfida, dice allo spettatore: « Guarda mo' come sono bravo. » Due soli personaggi. Unità di azione, di tempo (una notte), di luogo (un casolare solitario.) Le due spie conducono sornione e circospette la loro

schermaglia, fin che l'amore — chi l'avrebbe mai detto? — divampa. Ma i due rimarranno in vario modo vittime del proprio giuoco. E lo spettatore avrà agio di almanaccare per un pezzo sulla loro vera identità. Naturalmente la trovata è artificiosa ed alquanto improbabile; ma questo sarebbe stato il meno, qualora il film fosse riuscito ad avere una sua precisa fisionomia. Invece, da un lato par di trovarsi di fronte ad una storia alla Hitchcock, in bilico tra emozione e mistificazione: ma di Hitchcock manca l'astuzia nella costruzione, il talento nelle « variazioni » sul tema. Dall'altro lato si ha la sensazione che Hossein abbia mirato ben più in alto: ad un film d'amore « assoluto », bruciante, in condizioni eccezionali: due esseri soli, forse nemici, ognuno ignaro circa la reale personalità del compagno. A Hossein sarebbe certo piaciuto fare il suo *Hiroshima mon amour*. Ma non è neanche il caso di tentare impossibili confronti: la « necessità » dell'ispirazione, la purezza della condizione poetica mancano qui totalmente. E non sono certo sostituiti dalle zeppe di cui la narrazione è stata infarcita perchè potesse protrarsi fino al limite voluto, dalle simbologie da quattro soldi, dagli oziosi movimenti della macchina da presa, privi d'ogni significato (si pensi a quel lento carrello che si allontana per poi riavvicinarsi agli amanti presso il caminetto.) I personaggi sono manichini: e non si può dire che gli attori (il monotono Hossein sopra tutto) abbiano fatto gran che per dare l'impressione del contrario.

Esterina di Carlo Lizzani (Italia).

Carlo Lizzani è, professionalmente parlando, una persona ben più seria di Hossein, è un uomo con una sensibilità e con idee precise: il guaio è che ben di rado gli viene dato modo di realizzarle. Non è certo questo il caso di *Esterina,* labile storiella relativa alla scoperta del mondo e dell'umanità da parte di una servetta di campagna, la quale si aggrega ad una coppia di camionisti e con essi compie un movimentato viaggio dal Piemonte alla Toscana e viceversa. Il pretesto in sé non era peggiore di un altro, per lo meno nel senso che proponeva un personaggio, diciamo un'intenzione di personaggio. Una intenzione che Carla Gravina ha arricchito di quella sua alacre carica di sincerità e di simpatia. Ma sulle sue spalle ha finito per gravitare l'intero peso del film, in quanto — dopo un primo avvio abbastanza fresco — lo scenarista Ennio de Concini ha mandato avanti il racconto a spintoni, con invenzioni quasi sempre forzate e poco plausibili, quando non addirittura balorde. La vicenda, già di per sé così fragile, si sfalda così ben presto in un'episodicità non appagante se non qua e là, per merito — oltre che della protagonista — di qualche fervida intuizione di regia. Accanto alla Gravina si disimpegna con bravura un non canoro Modugno, mentre la scelta dell'immusonito ed inerte Geoffrey Horne per una parte già di per sé povera di risorse (quell'ostilità destinata a sciogliersi in amore è tutta scontata in partenza) rimane misteriosa.

Sonatas di Juan A. Bardem (Spagna-Messico).

Un altro regista rispettabile, giunto a risultati poco consolanti, con una sua grossa produzione ispano-messicana, *Sonatas,* è Juan Antonio Bardem. Il caso è però diverso: *Sonatas* (un dittico ad unico protagonista, derivante da una illustre fonte letteraria — Ramon Del Valle-Inclán) è un'opera *engagée* caratterizzata da quella sorta di *trobar clus,* di narrazione allusivamente allegorica, che è diventata tipica di un regista come Bardem, costretto a destreggiarsi tra le maglie dell'occhiuta censura di un paese quale la Spagna, contro il cui regime egli da tempo esercita una fronda civilmente meritoria e corag-

giosa. Ma le buone intenzioni sono una cosa e il film è un'altra. Tanto più che Bardem ha abbandonato un'ispirazione diretta alla realtà spagnola contemporanea, per evocare stavolta un momento storico lontano (le lotte antiassolutistiche in Ispagna e nel Messico durante la prima metà dell'ottocento), puntando automaticamente sul grande spettacolo ricco di « avventure » e di « effetti ». Quel che ne è uscito fuori è uno zibaldone melodrammatico, del quale si salvano certe soluzioni decorative e cromatiche, certi pezzi di bravura non privi tuttavia di truculenza. Oltre, naturalmente e sopra tutto, ai presupposti civili cui accennavo poc'anzi (protagonista è un nobile, che, egoisticamente ed individualisticamente apatico di fronte allo scontro in atto fra oppressori ed oppressi, viene ripetutamente coinvolto in esso e finisce così per formarsi una coscienza rivoluzionaria: la parabola è chiarissima, per chi la voglia intendere). Ma un regista non può pretendere che gli si apra un credito indefinito solo in virtù del suo coraggio civile, il quale in film come *Muerte de un ciclista,* come *La venganza,* come questo *Sonatas* è approdato a risultati disparatissimi da un punto di vista stilistico ma egualmente negativi. A Bardem credo d'esser stato tra i primissimi a dare fiducia, sulla scorta di quel *Comicos,* passato per i più inosservato. Ma da allora sono passati parecchi anni, e il solo *Calle Mayor,* pur con i suoi limiti, ha autorizzato a rinnovare provvisoriamente il credito al suo autore. Il quale continua fra l'altro a prendere il suo bene (ammesso che bene sia) dove lo trova: dopo Antonioni, dopo Fellini e tanti altri, con *Sonatas* è stato di turno il Visconti di *Senso,* a suggerire il raccontare *à la manière de* caro a Bardem (con l'aggiunta di un pizzico di *Les amants*). Sulla scorta di *Comicos* e di *Calle Mayor,* direi che il temperamento di Bardem è quello di un intimista: cioè agli antipodi dei modi tentati in *Sonatas,* opera che non mi pare quindi apra alcuna prospettiva per il regista.

Almatlan Evek di Felix Mariassy (Ungheria).

Un film « storico » di diverso tipo è *Almatlan Evek* di Felix Mariassy, che vorrebbe essere una specie di « cavalcata » relativa ai casi dell'Ungheria, lungo un trentennio denso di avvenimenti e di rivolgimenti per il paese: 1916-1944. Protagonista della « cavalcata » è lo stabilimento metallurgico di Csepel, il più grande dell'Ungheria. Ognuno dei cinque episodi che compongono il film ha infatti per eroi dei lavoratori della fabbrica. Lo schema non è nuovo, e tuttavia l'idea di fornire una sintesi della recente storia ungherese, attraverso la rappresentazione delle vicende di quel grosso stabilimento, poteva essere feconda. Purtroppo tra episodio ed episodio vi è una certa sconnessione, manca il senso esatto dell'esistenza del paese, di periodo in periodo. Inoltre, tra una storia e l'altra vi è notevole divario di attendibilità, di gusto, di « qualità », di rappresentatività. Il caso ha voluto che gli episodi più persuasivi fossero quelli iniziali (il primo, con la dimostrazione femminile contro la guerra, l'arresto delle donne, lo sciopero di protesta degli uomini che ottengono la liberazione delle loro compagne; ed anche il secondo, con quella figura di vecchio portiere che, all'epoca della rivoluzione di Bela Kun, salva la vita al direttore della fabbrica, e poi va a coabitare con lui, ed infine perisce vittima dell'ingratitudine). Ma già nel secondo, assai più nel terzo (quello dei fidanzati che vincono ad una lotteria una casetta prefabbricata) ed anche nel quinto (quello della madre che cerca invano di salvare la vita del figlio ingraziandosi un ufficiale tedesco) una certa schematicità polemica affiora e pesa sul risultato espressivo

del film (più equilibrato il quarto episodio, quello dei due sfortunati distributori di volantini antitedeschi): così il *pathos* iniziale, il senso di una realtà storica riflessa nel destino degli individui così come di una particolare collettività operaia si disperdono, ad onta di quel decoro di fattura che accomuna da anni i film ungheresi che vediamo ai festival.

Hunde, wollt ihr ewig leben? di Frank Wisbar (Germania Occ.).

L'accusa mossa a *Hunde, wollt ihr ewig leben?* del tedesco occidentale Frank Wisbar, dopo la presentazione del film a Venezia, è stata quella in base alla quale sono stati condannati quasi tutti i film tedeschi che hanno tentato di dare una rappresentazione della guerra ed una interpretazione delle responsabilità ad essa relative: l'accusa, cioè, di scaricare comodamente l'intero peso sulle capaci spalle di Hitler. L'accusa, intendiamoci, è tutt'altro che cervellotica. Esiste però anche un rovescio della medaglia, dimostrato dal fatto che il film — il quale vuol essere una specie di « documentario » ricostruito e « romanzato » sulla tragedia della VI armata a Stalingrado — ha trovato in Germania fiere opposizioni. Che la folle resistenza ad oltranza sia stata voluta personalmente da Hitler è comunque un fatto accertato. Quanto alle reazioni intime di colui che avallò gli ordini di Hitler — il generale Paulus — è presso che impossibile accertarle: ma il ritratto di lui che circola attraverso le testimonianze correnti non è troppo dissimile da quello abbozzato nel film. Uso il termine « abbozzato » a bella posta, in quanto *Hunde, wollt ihr ewig leben?* — impostato come film corale — non elabora a fondo alcun personaggio. E qui risiede uno dei suoi difetti, o se volete dei suoi limiti: figure che in prevalenza non si discostano da una certa convenzione propria della maggior parte dei film di guerra e non godono di un vero approfondimento psicologico. D'altro canto, l'alternanza tra le sequenze concernenti i singoli personaggi e quelle più propriamente corali è un po' meccanica, le suture, la fusione tra la narrazione di fantasia e il documentario, sia pur ricostruito, lasciano — come spesso accade in simili casi — a desiderare, ad onta di una sia pur relativa e non costante approssimazione (vedi, dalla parte del passivo, l'inserimento dell'unico personaggio femminile). Se *Hunde, wollt ihr ewig leben?* — pur non essendo un film « coraggioso » e rivelatore — rimane uno spettacolo di una certa robustezza, è grazie alla cura, alla perizia tecnica, al nerbo da cui sono sostenute le ampie e sostanziali parti « documentarie »: qui puntiglio realistico dello scenografo e del regista e abilità di esperti degli effetti speciali si sono alleati con risultati di una innegabile e orrida evidenza.

A double tour di Claude Chabrol (Francia).

Il secondo film francese, *A double tour,* è criticabile con argomenti non dissimili da quelli applicati a *La nuit des espions.* Ma con la premessa che Claude Chabrol è un uomo di tempra diversa da Hossein, è — per quanto sia possibile finora giudicarlo — un regista autentico. Il quale, dopo aver prodotto in proprio i suoi due film d'esordio (*Le beau Serge, Les cousins*) — dove ricorre una tematica psicologico-morale (o moralistica) congeniale al regista —, è riuscito a trovare per il suo terzo film un finanziamento in grande stile, il che lo ha automaticamente trascinato sul piano dello spettacolo ad effetto. Intendiamoci, a Chabrol non deve essere affatto dispiaciuto scendervi, non foss'altro perché egli ha potuto così esternare in diverso modo la sua predilezione per Hitchcock, di cui fu già frutto una monografia (scritta in collaborazione con Eric Rohmer), nella quale Hitchcock veniva presentato come uno dei massimi « inventori di forme » della storia del cinema. Effettivamente *A*

double tour è fino ad un certo punto un film alla Hitchcock, e per certo compiacimento nell'« esercitazione » psicologica a livello di giuoco forbito, e per certa meccanica poliziesca, sulla quale si basa la seconda metà del racconto, e per certa preziosità di ricerca formale. Dirò subito che soltanto su quest'ultimo piano il film appare decisamente interessante (e può far pensare, in chiave diversa, ai risultati ottenuti da Hitchcock in *Vertigo*). Anzi tutto Chabrol, non dissimile dai suoi colleghi della *nouvelle vague,* dimostra qui una padronanza della macchina da presa che ha dello stupefacente, se si pensi alla sua giovane età ed alla sua non vasta esperienza. Ma il limite di tale raffinatezza di linguaggio sta nel modo in cui essa si compiace di se stessa, si fa arabesco quasi gratuito. Le virtù formali del regista sono però andate oltre, nella creazione di un clima, attraverso gli elementi scenografici, ideati da J. Saulnier e B. Evein (si pensi al *décor* « giapponese » della casa di Leda, la quale ha una giustificazione nel fatto che la donna ha vissuto in Estremo Oriente), e cromatici (l'operatore Henri Decae ha tratto dall'Eastmancolor impasti e vibrazioni delicatissimi, talvolta arieggianti appunto — interno della casa di Leda — analoghi effetti dei migliori film giapponesi a colori, talaltra contrapponenti con gusto sicuro ed evidenza le tonalità calde della natura provenzale a quelle acri di certi interni di casa Marcoux). Ma le capacità di Chabrol sotto il riguardo della forma rischiano di apparire sterili, se messe in relazione con il contesto del film. Questo sembra fino a metà promettere una stimolante indagine psicologica, in un ambiente famiiliare alquanto « eccezionale » e corroso da un giuoco esasperato di sentimenti e risentimenti. Tutto parrebbe calzare: quell'inclinazione ad esplorare situazioni psicologiche insolite ed aspre, magari paradossali e tenute sopra le righe, è ben di Chabrol. Ma poi sopravviene il delitto: e nella seconda parte del racconto si finisce per accorgersi che alla base di quell'efferato giuoco psicologico (di cui qualcuno ha voluto incautamente notare la parentela con motivi di un illustre filone letterario francese) non vi era tanto una autentica esigenza espressiva quanto uno sforzo di costruzione intellettualistica, la quale si era servita di scampoli varî per ricavarne un bizzarro ed inconcludente *cocktail* di situazioni e personaggi arzigogolati. L'entrata in movimento del meccanismo poliziesco tradisce il film, scoprendone la povertà di fondamenta, senza peraltro salvarlo su diverso piano: ché a Chabrol di Hitchcock manca per lo meno l'astuzia. Il suo meccanismo *thrilling* non è tale infatti da suscitare vero interesse o curiosità. Se esso appare sostanzialmente « scoperto », è probabilmente per precisa intenzione dell'autore, il quale voleva puntare su ambizioni diverse da quella di creare un *suspense* relativo soltanto all'identità di un assassino, ma — data la modesta sostanza dell'opera — tale intenzione si ritorce a danno di chi l'ha concepita. Tutto ciò non toglie che *A double tour* rivesta qualche interesse anche come saggio di stile *nouvelle vague* applicato allo spettacolo con intenzioni commerciali (lo si metta in rapporto coi film di Vadim, per esempio, con i quali ha in comune l'insistenza sul sesso, lo sfruttamento del colore, applicato alla messa in rilievo di certi ambienti e scenografie, etc.). In un'opera come *A double tour* la presenza degli attori ha un preciso peso. Ed anche sotto questo rispetto i risultati sono diseguali. All'attivo del film va per esempio l'apporto di interpreti esperti, come Jacques Dacqmine e sopra tutto come Madeleine Robinson, che ha dato un pregnante rilievo ad una figura di donna

sfiorita, dominata da una implacabile, aggressiva amarezza. Mentre Antonella Lualdi non riesce ad andare molto oltre lo splendore della sua presenza fisica: in certi primi piani il personaggio sembra sfuggirle, al di fuori di una capacità di lettura approfondita. Vero è che si tratta di un personaggio effettivamente sfuggente, privo di una autentica consistenza, al di là delle sue apparenze, suggestive ed insolite, ma imprecise. Sulla graziosa e dotata Jeanne Valerie potrà rivelare certo di più *Les liaisons dangereuses,* dove essa è Cecilia. Mentre in *A double tour* si ha la piena riconferma di quale originale personalità « erotica » sia quella di Bernadette Lafont, una giovanissima attrice « prodotta » dalla *nouvelle vague* (*Les mistons* di Truffaut, *Le beau Serge* dello stesso Chabrol). In questa direzione si tratta, a mio avviso, della rivelazione più interessante del recente cinema francese: con quella femminilità aizzosa e indolente al tempo stesso, di una morbidezza gattesca, di una voluttuosità acerba e pur consapevolissima. Vorrei solo osservare, a proposito di Bernadette Lafont, che forse Chabrol la sottovaluta o la « costringe » (a differenza di Truffaut), quando si vale del suo piccante *sex-appeal* di ventenne per figure di sgualdrinella campagnuola (*Le beau Serge*) o di pruriginosa servetta di provincia (*A double tour*). E' lecito credere che alla carica femminile di quest'attrice possano addirsi anche personaggi dalle caratteristiche e dal timbro diversi o comunque meno limitati, personaggi in cui l'elemento *sexy* potrà coesistere con accenti romantici, poniamo, o sofisticati.

V tvoykh rukakh jizn di Nikolai Rosantsev (U.R.S.S.).

A double tour è uno di quei film, sostanzialmente mancati, i quali stimolano per più ragioni un discorso critico. Il sovietico *V tvoykh rukakh jizn* di Nikolai Rosantsev è invece una di quelle opere dignitosamente riuscite, le quali offrono limitati spunti di discussione. Forse ad esemplificare il gusto che il cinema sovietico va lentamente ritrovando per i sentimenti quotidiani e individuali dei personaggi si sarebbe anche meglio prestato *Pervyi den mira,* apparso nella sezione informativa. Ma la contrapposizione tra i due film, che in genere la stampa ha fatto, per infierire sul film di Rosantsev, mi è sembrata fuori luogo. Per apprezzare i circoscritti, ma non disconoscibili, meriti di *V tvoykh rukakh jizn* sarebbe bastato tenere presente l'esempio di un recente film di Aldrich, *Ten Seconds to Hell* (*Dieci secondi col diavolo*), il quale svolgeva un soggetto analogo con l'effettismo provocatorio ed il cattivo gusto tipici di quel regista. Rosantsev, invece, nel raccontare l'impresa di un gruppo di volontari, i quali si offrono di disseppellire un tremendo agglomerato di bombe tedesche, scoperto a quasi quindici anni dalla fine della guerra, ha conservato un pudore, una misura elogiabili. Certo, il suo senso del *suspense,* pur qua e là abile, non è quello — accanito, calcolatissimo, efferrato — del Clouzot di *Le salaire de la peur.* Ma il meccanismo, comunque, funziona; e d'altro canto — qui sta il merito maggiore dell'opera — l'accento del racconto non vuol cadere tanto sull'impresa in sé quando sulla sua relazione con l'umanità circostante. Il disseppellimento rischiosissimo avviene per evitare di far saltare, previo sgombero, interi quartieri, con sacrificio di case, di beni, di legami affettivi. E l'interesse umano del regista è rivolto verso la pittura corale di quella popolazione, costretta a sfollare temporaneamente i quartieri minacciati, per dar modo al gruppo di volontari di compiere la propria missione senza mettere a repentaglio altre vite. I rapidi scorci «familiari », le notazioni psicologiche, la descrizione viva di quell'esodo d'un giorno costituiscono il vero at-

tivo del film: essi hanno un suono autentico, alieno dalle sottolineature retoriche. Per questo *V tvoykh rukakh jizn* è un film simpatico e dotato di un sapore, pur se privo di una particolare originalità di ispirazione.

Anatomy of a Murder di Otto Preminger (U.S.A.).

Tutt'altro che originale, come tipo di spettacolo, è pure *Anatomy of a Murder* di Otto Preminger: di processi minuziosamente preparati e seguiti il cinema americano ce ne ha offerti a bizzeffe. Pure, *Anatomy of a Murder* non è, nella sua impostazione, un film ovvio o banale, grazie al singolare disegno dei personaggi. Anzi tutto quell'avvocato di provincia, che il desiderio di riacquistare prestigio induce ad impegnarsi in un processo, il quale sembra perduto in partenza: una figura che James Stewart ha sbozzato con una bonomia, un senso dello *humour,* una capillare finezza di notazioni davvero esemplari. E poi quella curiosa coppia di clienti, lui un ufficiale dalla grinta antipatica, il quale ha ucciso a freddo un tizio perché aveva tentato di far violenza a sua moglie; lei una civetta molto *sexy*, che non dissimula troppo la sua sfrontatezza. Quel che differenzia il film da molti altri del genere e gli conferisce in partenza un interesse insolito è questa fisionomia antipatica dell'imputato (personaggio rimasto purtroppo del tutto sfocato in sede di sceneggiatura, e che Ben Gazzara ha risolto con monotonia), e la scoperta « leggerezza » della moglie, tale da far porre seriamente in dubbio la possibilità di una violenza carnale commessa ai suoi danni (questo personaggio ha invece pieno rilievo, e all'interpretazione di Lee Remick va attribuita la giusta parte di merito per il risultato). Tutto il lungo prologo al processo gode di un modo di narrare analitico e ricco di tratti rivelatori, nonché di questa relativa « eccezionalità » di situazione. Anche la prima parte del processo è piena di sapore: la schermaglia tra accusa e difesa — regolata con placida arguzia e saggezza da un delizioso tipo di giudice (l'interprete, inedito e tutto godibile, è un autentico uomo di legge, l'avv. Joseph N. Welch) — è condotta da Preminger con molta abilità, traendo ogni possibile partito dagli incidenti procedurali, dagli interrogatori, etc. Viene tuttavia il momento in cui il racconto mostra la corda, e ciò purtroppo accade troppo presto, in un film di così inusitate dimensioni. In fondo, l'esito del processo appariva, allo spettatore, malgrado tutto, scontato fin dall'inizio (la presenza di James Stewart nei panni dell'avvocato è garanzia di « lieto fine », anche se, con coerente sgambetto, egli alla fine viene lasciato in asso senza un centesimo dai suoi poco raccomandabili clienti): ma agli effetti del *suspense* del racconto non contava sapere se l'imputato sarebbe stato assolto, ma *in che modo* l'avvocato sarebbe riuscito a rovesciare una situazione tanto compromessa. Ora, fino ad un certo punto sembra che l'avvocato debba riuscire nel proprio intento solo grazie ad una sottile abilità nella schermaglia; ma in realtà perché egli possa spuntarla sarà necessario l'intervento di puntelli artificiosi, di *dei-ex-machina* un tantino romanzeschi, di trovate cioè che fanno contrasto con la discorsiva e realistica condotta della prima parte del racconto ed inficiano un po' le qualità del film, peraltro solido ed avvincente sul piano di un alto artigianato. Resta da osservare che *Anatomy of a Murder* è un'opera interessante come conferma del gusto di Preminger per certa spregiudicatezza di situazioni e di dialogo (è noto che furono film come il d'altronde innocuo *The Moon Is Blue* (*La vergine sotto il tetto*) a scatenare la polemica, che condusse poi alla pacifica revisione del codice Breen): qui Preminger, nel disser-tare sulle abitudini sessuali e sulle intimità della piccante signora Manion, usa

— dibattito processuale aiutando — una tale esattezza e minuzia di terminologia che sarebbe stata impensabile, a Hollywood, solo pochi anni fa e che metterà probabilmente in imbarazzo qualche censore *prude* al di qua dell'Atlantico.

La grande guerra di Mario Monicelli (Italia).

Uno spettacolo (ampio, mosso, colorito) è pure *La grande guerra* di Mario Monicelli: con questa affermazione intendo implicitamente contraddire l'insostenibile decisione della giuria, che ha appaiato il film ad un'opera poetica quale quella di Rossellini. *La grande guerra* è un film che si é avvantaggiato, sul terreno psicologico, delle polemiche scatenate dai soliti zelanti di casa nostra, ansiosi di poter accusare qualcuno di mancar di rispetto alle patrie istituzioni. E' stato già rilevato altre volte come la suscettibilità in materia di cose militari (non parliamo di guerre, vittoriose o perdute che siano) abbia toccato spesso in Italia i limiti dell'assurdo, resi tanto più tangibili dall'esempio quotidiano in senso contrario che ci giunge da paesi civilmente ben più maturi, a cominciare dagli Stati Uniti. Ora, *La grande guerra* offre — di una pagina di storia patria — una interpretazione che poco ha a che vedere con la retorica abitualmente dispiegata. I suoi eroi sono due lazzaroni, sfaticati e pusillanimi, i quali finiscono sì per morire da eroi (fucilati dal nemico per il loro rifiuto di rivelare in quale punto il passaggio del Piave stia per essere effettuato dalle truppe italiane), ma la cui morte avviene in circostanze tali da non contraddire il disegno psicologico dei personaggi (assai pittorescamente animati da Alberto Sordi e Vittorio Gassman). Né l'anticonformismo del film si limita al disegno delle due figure principali: ché esso serpeggia (e talvolta si manifesta in maniera aperta) nelle ampie parti corali dell'opera, dove vengono qua e là prese di mira, con varia efficacia, le retoriche borghesi e militari (chi ha prestato servizio non potrà non riconoscere l'ufficialetto « fanatico », il quale non esita a sacrificare la vita di un soldato, pur di non tardare ad entrare in possesso di un messaggio — d' « auguri natalizi » —, inviato dal comando di reggimento). Se un film come *La grande guerra* ha subito — da parte di molti e della giuria sopra tutto — un'evidente sopravvalutazione, è appunto a causa del suo meritorio ed insolito sottofondo anticonformistico, saputo conservare a dispetto delle remore e delle polemiche. I valori di contenuto hanno fatto così indulgere all'artificio, allo scoperto gusto del colore per il colore, alle cadute nel buffonesco gratuito ed insistito, alle pletoricità da cui *La grande guerra* appare notevolmente appesantito. Difetti, quelli menzionati, che stridono con la dolente compostezza che il racconto riesce ad assumere nei suoi momenti più commossi. Per questo dicevo all'inizio che *La grande guerra* è anzi tutto uno spettacolo: uno spettacolo che abbisogna di sforbiciature, ma che risulta tutto sommato abile e spesso suggestivo, con le sue parti corali accortamente scandite sul ritmo delle più tipiche canzoni della guerra 1915-18, le quali introducono i singoli vasti capitoli. Il respiro che nei momenti migliori il racconto assume, il *pathos* e l'umore che spesso esso riesce a fondere o ad alternare con risultati felici non possono tuttavia impedire allo spettatore di uscire con una vaga sensazione di ibridismo, derivante dall'avere assistito ad uno spettacolo che potrebbe anche, ad uso di un pubblico provinciale, venir ribattezzato: « I soliti ignoti alla grande guerra ».

Siamo venuti, pian piano, passando dalle opere sprovviste d'ogni titolo o quasi che potesse giustificare la loro presenza a Venezia a quelle che — più o meno riuscite che fossero — hanno offerto requisiti quanto meno spettacolari, talvolta anche rilevanti (i due gruppi appaiono, *grosso modo,* di una eguale consistenza numerica), e siamo così giunti a parlare di quel ristretto gruppo di film i quali recavano il segno di una esigenza poetica o comunque rivelavano la presenza di una personalità d'autore.

Enjo di Kon Ichikawa (Giappone)

Tra questi *Enjo* del giapponese Kon Ichikawa dimostra anzi tutto una singolare coerenza tematica, da parte del regista di *Biruma no tategoto* (*L'arpa birmana*). Il protagonista di quel film nobile ed arduo, che — spinto da un mistico richiamo interiore — si ferma oltre mare per adempiere un'alta missione di pietà verso i morti, è fratello spirituale del protagonista di *Enjo,* Goichi, un giovane balbuziente, il cui complesso di inferiorità viene aggravato dal comportamento della madre adultera e dalla prematura morte di crepacuore del padre, già infermo. Entrato in un tempio come novizio, il giovane è sempre più turbato nel suo intimo, specie in seguito alla constatazione che la religione è fatta oggetto di speculazione turistica e che l'uomo il quale più degli altri dovrebbe essere venerabile — il bonzo capo — è assai sensibile ai piaceri della carne. Incompreso, tormentato, deluso nella purezza delle sue convinzioni, il novizio dà fuoco al tempio (simbolo delle sue illusioni crollate, del corrompimento degli ideali di cui egli è stato testimone) e poi — arrestato — si uccide. Qui, come nell'*Arpa birmana,* sono in giuoco scelte segrete e decisive dell'animo umano, qui come là si assiste al prodursi di una crisi: ma con un senso di amarezza intensa che nel film precedente — dove sulla desolazione aleggiava l'aura di un mistero e di una *pietas* — era assente. A dispetto di certe apparenze, in *Enjo,* come nell'*Arpa birmana,* l'accento non cade su casi e problemi individuali, in senso ristretto: la crisi di Goichi è il tragico riflesso-limite di una crisi, che sembra corrompere le radici di una civiltà antica. La guerra non è passata invano, e Ichikawa sente profondamente le sue ripercussioni, immediate e mediate. Certo, forse non tutte le intenzioni di quest'opera alta e difficile (come lo era la precedente) sono agevoli da cogliersi per noi, occidentali. E' fatale che il discorso sull'immenso divario di mentalità e costumi che ci separa dal popolo giapponese si riproduca, ogni qualvolta ci si trovi di fronte ad un'opera così autenticamente nazionale, così intimamente legata ad un mondo e ad un clima, così impegnata in una problematica che a noi potrà magari sembrar lontana e mitologica, ma che in realtà deve corrispondere ad un sentimento, ad un tormento attuali. Ancora una volta Ichikawa ci appare nella posizione dell'uomo saggio, che contempla con accorata pacatezza le ferite del mondo che lo circonda e cerca di comprendere le ragioni di tutti (quelle del vecchio bonzo soggetto ai richiami del senso, per esempio), ma si identifica per vocazione con le posizioni del mistico, il quale è portato a rifiutare il compromesso, l'accettazione passiva di una realtà che gli ripugna (sia egli il soldato che si fa «missionario» in solitudine nell'*Arpa birmana* o il novizio che si fa incendiario e poi suicida in *Enjo*). E la sua condizione poetica naturale è l'elegia, struggente e percorsa da allusioni arcane. *Enjo* è quindi, ripeto, un film coerente e dotato di una capillare suggestione. Il suo discorso narrativo non raggiunge gli streganti, fascinosi

diapason dell'*Arpa birmana* (opera poeticamente più intensa, nei suoi momenti-chiave), ma è forse più fluido, pur nella complessità della sua struttura narrativa. E Raizo Ichikawa ne è un protagonista assorto in una sua fissità di espressione, che non è mai inerte.

Pociag di Jerzy Kawalerowicz (Polonia).

In *Pociag* del polacco Jerzy Kawalerowicz i contenuti sono di ben più modesta portata, assumono valore quasi di semplice pretesto per un saggio strabiliante di regia ad alto livello. Non vorrei che l'affermazione si prestasse ad equivoco: Kawalerowicz non è uomo che ami trastullarsi con le forme astratte da ogni significato. Al contrario, i suoi film precedenti recavano il segno di un *engagement* intenso sul piano umano: penso sopra tutto a quello sconvolgente *Prawdziwy konick wielkiej wojny* (*La vera fine della grande guerra*), che — presentato un paio d'anni fa a Venezia nella sezione informativa — venne a torto liquidato da molti come un saggio di espressionismo gratuito e ritardatario. Ancora una volta con *Pociag* si è confermata la maturità dei registi che lavorano per il gruppo Kadr (il gruppo dei Munk, dei Wajda). Il film è indubbiamente un pezzo di bravura, una specie di scommessa che il regista ha sostenuto con se stesso. E vinto, grazie ad una *souplesse* di linguaggio, ad una ricchezza di soluzioni tecniche (dove la tecnica non è mai fine a se stessa, ma si fa espressione), ad un coordinamento di elementi sostenuto da un gusto infallibile (si veda la squisita fotografia in bianco e nero di Jan Laskowski: un prodigio di impasti, di sfumature; si pensi alla essenziale funzione atmosferica, al *mood* stabilito dal liquido ricorrere della bellissima musica, dall'impronta *cool jazz,* firmata da Andrzej Trzaskowski). La scommessa di cui parlavo sopra consisteva nel realizzare un film la cui azione si doveva svolgere presso che interamente su di un treno, o più precisamente entro la carrozza letto di un espresso della notte, diretto ad una località balneare. Con quale sapiente articolazione, con quale perizia di incastri, con quale raffinata ricchezza di notazioni Kawalerowicz sia riuscito a dare respiro e animazione a questo racconto (per sua natura, evidentemente, corale) non è agevole spiegare a parole. Certo egli ha conferito al suo microcosmo una vita autentica, una vita che si brucia nello spazio di una notte (lasciamo stare se egli abbia inteso conferire al racconto ed al suo protagonista collettivo, il treno, una significazione allegorica, che può benissimo essere ignorata). Certo, la stupefacente maturità del regista, la « naturalezza » con cui egli è riuscito a svolgere un discorso tanto complesso — sia sul piano della fusione dei molti personaggi, sia sul piano della soluzione dei problemi tecnici — non devono far dimenticare gli aspetti discutibili dello scenario. Quando negavo poc'anzi in Kawalerowicz il predominio di un formalismo *à tout prix,* alludevo ad una sua evidente preoccupazione per certi valori umani, per certe scoperte psicologiche, evidenti in più di un personaggio (si veda, per esempio, la donna insoddisfatta della sua condizione coniugale e spinta dal suo temperamento e dalle sue « esigenze » a tentare approcci uno dopo l'altro — l'interprete assai acuta è Teresa Szmigielowna). In realtà, i personaggi principali di *Pociag* hanno tutti un loro problema umano plausibile, una loro verità amara da manifestare. Quello che determina una sensazione di artificio è il modo in cui essi vengono « agganciati » tra loro; e sopra tutto l'espediente-base dell'equivoco derivante dalla presenza di un assassino sul treno. (Più giustificabile è il ricorso ad un certo macchiettismo per taluni personaggi di contorno,

mentre altri per contro sono visti con occhio penetrante e con lucida nettezza di tratti indicativi). A tu per tu gli uni con gli altri quei personaggi rispondono ai richiami di una umanità riconoscibile, e neanche troppo eccezionale; ma il tessuto connettivo che li lega sa di premeditato, e questo impedisce a *Pociàg* di essere un'opera veramente importante, al di là del suo *exploit* realizzativo d'eccezione e di quanto essa è in grado di rivelare sulla fisionomia «borghese» del mondo riflesso nel microcosmo del polacco Kawalerowicz. (Un mondo — ma questo è un altro discorso — dove l'amore, il sesso hanno conservato l'importanza di sempre: si veda — oltre e più che il personaggio ricordato — quello, fondamentale, di Marta, doppiamente ossessionata dall'amore, quello che essa vorrebbe inseguire e non può più avere, quello da cui è inseguita e che essa non vuole più — interprete delicata Lucyna Winnicka. Si pensi ancora a quella coppia di sposini o amanti — lei una biondina *sexy* in misura abbastanza «occidentale» —, per i quali la movimentata notte passa senza sospetto alcuno, perché l'amore li ha tenuti occupati e dimentichi di quanto li circonda).

Ogni Mostra ha i *suoi* film, quelli per i quali verrà ricordata negli anni futuri. La XX edizione veneziana ha avuto *Ansiktet* di Ingmar Bergman e sopra tutto *Il generale Della Rovere* di Roberto Rossellini. Se di coerenza abbiamo parlato a proposito di Ichikawa — del quale conosciamo soltanto due opere — a maggior ragione si può e si deve parlarne a proposito del regista svedese, fedele ad una sua tematica, la quale è peraltro tanto ricca, da risultare — sotto le vesti allusive o allegoriche ad essa conferite spesso dall'autore — polivalente. Vi è, in talune opere di Bergman — quelle aventi carattere di parabola, come *Det sjunde inseglet* (*Il settimo sigillo*), come questo *Ansiktet* — una certa qual oscurità, una sorta di margine di scelta interpretativa, il quale concorre ad accrescere il fascino che da esse promana. Ciò valga a spiegare la varietà delle interpretazioni che la stampa ha fornito di *Ansiktet*, tutte in qualche misura legittime, in quanto la loro diversità derivava dall'aver ciascuna di esse posto l'accento su questo piuttosto che su quello «strato» della complessa problematica bergmaniana, la quale nel caso di *Ansiktet*, film realizzato in forma di *divertissement*, ha assunto aspetti di deliberata ambiguità. Tale innegabile carattere esteriore di *divertissement* ha indotto molta gente a qualificare questa come un'opera minore del regista, una specie di sua vacanza mistificatoria. Ma in realtà, a mio avviso, dietro le apparenze del giuoco, complesso, intellettualistico e sconcertante, ritorna un tema centrale dell'opera di Bergman, il quale rispecchia un suo antico dissidio interiore: il tema, cioè, del contrasto tra fede e ragione. A non lasciarsi trarre in inganno dalle suddette apparenze, si riconoscono, come componenti del dibattito di *Ansiktet*, quelle stesse grandi realtà morali e metafisiche, che nel *Settimo sigillo* erano state dibattute in una forma austera di parabola medioevale ed in un clima di Apocalisse incombente. *Ansiktet* appare quindi, se osservato, per così dire, contro luce, un film estremamente impegnato, il quale costituisce la coerente prosecuzione di un discorso, che dura ormai da molti anni. Tra il medico sussiegoso ed ateo, il quale si rifiuta di credere in tutto ciò che esorbita dal suo positivismo, ed il ciarlatano seguace di Mesmer, il quale lo corbella senza riguardo, quale è la scelta di Bergman? E' la scelta di un uomo tormentato da problemi che rimangono per lui irrisolti. (Questa incapacità di risolverli,

Ansiktet di Ingmar Bergman (Svezia)

questo avvicinarsi grado a grado e da diversi lati al fondo del problema, sono tipici di Bergman e sono quelli che contribuiscono alla relativa « oscurità » e polivalenza dei suoi film). La posizione del medico è per il regista gretta ed insufficiente; ma il presunto portavoce di un mondo animato da presenze soprannaturali non è che un impostore, il quale viene smascherato. Senonché all'ultimo momento la situazione si rovescia, l'incubo si dissolve su di un ritmo ilare, quasi di balletto: la *troupe* dei ciarlatani è invitata a Corte, ad esibirsi di fronte a sua maestà. La simpatia del regista va in fondo a queste povere creature illudenti ed illudentisi, anche se esse non sono depositarie di una verità. Qualora così lo si interpreti, *Ansiktet* risulterà un film sufficientemente chiaro, nel cui disegno anche lo sconcertante finale trova posto e ragione d'essere, e non come semplice espediente per cavarsi da una situazione senza uscita, ma come riflesso di una contraddizione irrisolta nell'animo dell'autore. Sotto tale luce, *Ansiktet* verrà automaticamente ad occupare un posto di rilievo nel *curriculum* del regista. Il quale con questo film — la cui azione si svolge nella prima meta del secolo decimonono — ha continuato il suo discorso non soltanto dal punto di vista strettamente problematico, ma anche da quello della scelta di temi ed occasioni di racconto: la *troupe* girovaga ricorda i *forains* di *Gycklarnas afton* e, più alla lontana, quelli del *Settimo sigillo;* i giuochi notturni d'amore ricordano altri giuochi erotici di *Sommarnattens leende* (*Sorrisi di una notte d'estate*). E molto di più vi sarebbe da dire, in sede di « paralleli », relativi pure a determinati « modi » narrativi. Questa coerenza assoluta coinvolge naturalmente anche gli aspetti più propriamente formali dell'opera (fino all' « autocitazione »: si pensi alle inquadrature iniziali della carrozza, che ne richiamano altre analoghe del *Settimo sigillo*): il magistero della regia di Bergman è stato ancora una volta sapientissimo nel coordinare — in misura altamente suggestiva — elementi fondamentali, come la portentosa fotografia di quel mago che è Gunnar Fischer, ricchissima di valori plastici, chiaroscurali ed allusivi, come la stimolante musica di Erik Nordgren, che tanto pertinentemente contribuisce all'evolversi del « clima » del racconto, dalla sospensione misteriosa dell'inizio fino alla « piroetta » finale. Anche per l'interpretazione Bergman ha fatto ricorso a suoi collaboratori di fiducia: e non si finirebbe mai di elogiare il magnetismo ambiguo che Max von Sydow ha conferito a Vogler, il ciarlatano; l'eleganza ermafrodita e anch'essa ambigua, ma intimamente permeata di femminilità accorata, che Ingrid Thulin — incantevole nel *travesti* maschile — ha conferito a sua moglie; la misura con cui Gunnar Björnstrand ha suggerito la presunzione positivistica e l'altezzosità borghese del dott. Vergerus, malgrado tutto scosse da un incontrollabile terrore; il brio e la grazia di Bibi Andersson, e via dicendo.

l generale Della ?overe di Roberto ?ossellini (Italia).

Resta il fatto che la XX[a] Mostra passerà alla storia sopra tutto in virtù del ritorno di Roberto Rossellini alle sue antiche fonti di ispirazione, quelle che fecero di lui, nell'immediato doguerra, il poeta rivoluzionario del neorealismo. Il Rossellini legato alla collaborazione con la Bergman aveva destato nei più notevole perplessità ed aveva comunque percorso un cammino che lo aveva portato ad un *impasse*. L'uscita da questa crisi non è stata agevole: e si è compiuta grazie al soggiorno in India, nel corso del quale Rossellini ritrovò la sua vena lirico-drammatica, e insieme la facoltà di creare un discorso « corale » unitario (pur, nel caso di *India,* con qualche scompenso, che non in-

cide comunque gran che sull'altissimo risultato poetico) attraverso una serie di intuizioni episodiche. Dal punto di vista dell'impostazione strutturale, della genesi poetica, *India* si ricollega a *Paisà*. *Il generale Della Rovere* si ricollega chiaramente a *Roma città aperta*, e non soltanto per via della tematica relativa alla Resistenza, ma anche perchè si tratta di un film « a personaggio ». Vero è che i personaggi principali di *Roma città aperta* erano come portavoce di un coro autentico protagonista, mentre il falso generale di quest'ultima opera è una figura da giudicarsi a sé, nella sua ricchezza e complessità di motivi psicologici. Ma quando alla fine la crisi prodottasi in lui durante la prigionia spinge il « generale » ad identificarsi con il ruolo impostogli dalla miserabile commedia, che si era impegnato a recitare, e a morire come gli altri e *meglio* degli altri, allora anche questo personaggio finisce automaticamente per assumere un significato più vasto, diventa — attraverso la sua vicenda paradossale — il portavoce di quegli ideali, di quei valori, per i quali i reclusi di San Vittore (fra i tanti) hanno sofferto e sono morti. A questo proposito si può rilevare come un difetto del film — il solo di qualche entità — consista nell'avere reso alquanto implicito, nell'avere espresso in maniera ellittica o indiretta il processo di evoluzione interiore del protagonista; così che, ad onta dell'ampio sviluppo che ha nel racconto la parte del carcere, la sua decisione finale giunge un po' brusca, quasi come un colpo di scena, forse non intenzionale. Il pseudo Della Rovere rimane comunque uno splendido esempio di costruzione a tutto tondo di un personaggio, mediante una puntigliosa elaborazione di scenario (una giusta percentuale di merito va attribuita ad Amidei, Fabbri e Montanelli, efficientissimi collaboratori del regista) e l'accorto impiego di un interprete della statura di Vittorio de Sica, qui sottratto ai suoi deteriori manierismi e orientato verso un intenso, ammirevole scavo psicologico. In certo senso si può ritenere che, per questa sua esperienza, Rossellini abbia tratto buon partito dalle precedenti esperienze dell'epoca « bergmaniana », relative ad un cinema « del personaggio ». A quel ciclo aveva tuttavia nuociuto — oltre la nebulosità di certi postulati tematici — l'inconciliabilità degli assunti con il metodo di semiimprovvisazione del regista, affidatosi a folgorazioni saltuarie. Stavolta invece egli ha avvertito l'esigenza di una solida base di lavoro, e per la prima volta nella sua carriera è partito disponendo di una sceneggiatura prefissata nei suoi particolari. (A tale diversità di impostazione del lavoro ha fatto riscontro una — per Rossellini insolita — celerità ed un altrettanto insolito puntiglio « artigianale » nella realizzazione). Con questo non si vuol esprimere una preferenza assoluta per un metodo piuttosto che per un altro. *India* costituisce l'esempio recentissimo di una creazione « libera » ed in certa misura estemporanea, secondo la più tipica poetica rosselliniana. E lo stesso Rossellini confessa di amare *India* più di quest'ultima sua opera. Si vuol soltanto sottolineare come nel caso di *Il generale Della Rovere* vi sia stata piena rispondenza tra le esigenze di quel determinato tipo di film ed il metodo adottato dal regista, il quale ha coi fatti smentito la sua presunta incapacità di adattarsi ad un tipo di creazione non estemporanea, senza che per questo l'ispirazione si sia tradotta in immagini con minore immediatezza. A contatto di nuovo con la dolente realtà italiana degli anni dell'occupazione tedesca, il regista ha ritrovato intatto quel suo portentoso dono di trasfigurazione della cronaca in termini di verità fantastica, traboccante di impegno umano. Nella

drammaticità scarna e potente di *Il generale Della Rovere* abbiamo ritrovato (specie nelle sequenze « milanesi » del racconto — ché in quelle genovesi è vagamente avvertibile la forzata ricostruzione scenografica in teatro di posa, altro procedimento insolito per il regista —) la facoltà, ben rosselliniana, di evocazione prodigiosamente ed angosciosamente autentica di un clima (quella città squallida e livida nella nebbia, animata da presenze sinistre); abbiamo ritrovato — nella seconda metà della narrazione, ambientata a San Vittore — la sua capacità di condurre le vibrazioni umane fino a un diapason tragico, sempre dominato da una asciuttezza virile: si vedano le scene in cui i detenuti protestano per il trattamento riservato ad un loro compagno ammalato e per la tortura subita dal « generale »; si veda sopra tutto la mirabile scena conclusiva della fucilazione, così rapida (forse anche troppo) e spoglia, scena che è analoga e pur tanto diversa, nella sua asciuttezza, nel suo stesso clima meteorologico ed ambientale, da quella che conclude *Roma città aperta*. Sebbene *Il generale Della Rovere* sia un film tutt'altro che « episodico », non si finirebbe di citare. E, se gli esempi ricordati sono quelli che più direttamente evocano il ricordo del Rossellini 1945, altri meriterebbero eguale sottolineatura: si pensi alla ricchezza di notazioni con cui viene progressivamente definita la personalità dello sciagurato lestofante, avvezzo a vivere d'espedienti ignobili e destinato a diventare spia dei tedeschi per pura e contingente convenienza personale (la sequenza della casa di tolleranza, specie il pranzo, così denso di verità psicologica; e tutto il miserabile affaccendarsi a vuoto del protagonista, tra il bar ed il comando tedesco e questo o quell'apparecchio telefonico, tramite il quale egli tiene a bada le sue vittime; e il « duello » — se così si può chiamarlo — tra lui e l'ufficiale tedesco, esemplarmente definito fuor d'ogni retorica da Hannes Messemer). *Il generale Della Rovere* è un film che per Rossellini e per il cinema italiano segna una data, tanto più importante quando si pensi alle condizioni del nostro cinema nel momento in cui esso è stato concepito.

* * *

Un giudizio sulla scelta dei quattordici film comporterebbe anche una risposta agli interrogativi che tale scelta provoca, interrogativi la cui serie è troppo lunga per poter essere proposta al lettore. Tralasciando gli eventuali confronti tra film in competizione e film della sezione informativa, tralasciando di discutere i perché dell'assenza di determinate nazioni e registi, che avrebbero presumibilmente avuto la possibilità di ben figurare, vien fatto di domandarsi per qual ragione la Gran Bretagna abbia dovuto essere rappresentata da un film stento come *The Boy and the Bridge,* quando a portata di mano vi era lo stimolante *Look Back in Anger* di Tony Richardson; perché mai di una nazione come la Francia, la cui cinematografia — *nouvelle vague* o non *nouvelle vague* — attraversa un periodo di fervore creativo, siano stati accolti due film di impegno limitato e di valore — specie il primo — assai modesto; perché mai la rappresentanza italiana, già autorevole e forte, abbia dovuto essere appesantita con l'inutile *Esterina,* film che avrebbe avuto tutto da guadagnare ad essere messo al riparo dall'inevitabile e crudele linciaggio veneziano.

Fermiamoci qua, e lasciamo che il lettore faccia i suoi conti da solo. Attiriamo piuttosto la sua attenzione sulla pioggia di discutibili « consigli », che — quest'anno più che mai — sono stati avanzati, in vista di un eventuale

« rinnovamento » della manifestazione veneziana. Sembra quasi di essere tornati al 1955, quando l'ondata delle proteste determinò la riforma radicale della Mostra. Ma della situazione quale era fino al 1955 molti, di memoria ben labile, paiono essersi dimenticati, se vi è chi candidamente (quanto candidamente?) addita a Venezia l'esempio di Cannes, di una formula cioé che comporta il libero invio di un film da parte di ogni nazione, con l'aggiunta di alcune opere invitate dal Festival. Non si tratta proprio di quella formula applicata da Venezia fino al 1955 e che quasi tutti furono concordi nel voler seppellire? E un deprecabile ritorno all'antico non sarebbe pure l'accoglimento di quell'altra proposta, che mira ad ammettere nella competizione per il Leone d'Oro anche i film della sezione informativa? (In questo modo, si tornerebbe alla tanto deprecata competizione di cinquanta o sessanta film, gran parte dei quali inevitabilmente mediocri o scadenti: si sa quale gran calderone sia la sezione informativa, pur sempre tanto ricca di opere di rilievo, ma oggi un po' ammalata di elefantiasi.) Per contro, a che si ridurrebbe la Mostra di Venezia, se si desse retta a chi vorrebbe trasformarla in un « festival dei festival », in una supercompetizione per un bilancio di fine anno, nella quale troverebbero posto solo quattro o cinque opere inedite?

Mi sembra che tutti questi zelanti formulatori di proposte (o riesumatori di sistemi felicemente sepolti) siano fuori strada. Come fuori strada è quel nostro caro ed ingenuo collega, il quale — ritenendo che la commissione artistica non abbia operato con mano felice — non trova miglior proposta da fare che quella di raddoppiare gli organi di selezione, dei quali l'uno avrebbe il compito di cercare i film e l'altro quello di sceglierli...

Mentre, a mio modesto avviso, espresso sulla scorta di una esperienza ormai varia ed antica, è perfettamente inutile baloccarsi con simili palliativi o, peggio, ritornare, ingiustificatamente, sui propri passi. Prima di giungere alla conclusione che Venezia ha esaurito il suo compito tradizionale e non ha davanti a sé altra via che quella di diventare un riepilogo delle altre manifestazioni, vi è ben altro passo da compiere. E' sempre stato chiaro che la formula del 1956 era troppo rivoluzionaria per poter essere applicata integralmente prima di aver avuto un ciclo di « rodaggio » di alcuni anni. Finora essa è stata applicata a grandi linee, compatibilmente con certe esigenze « diplomatiche ». Adesso, secondo me, si tratta di applicarla *fino in fondo,* nella lettera come nello spirito. Costi quello che costi. So bene che a qualcuno la proposta ingenua sembrerà proprio questa. Ma invece si tratta di una proposta estremamente realistica; perché parte dal presupposto che, prima di ammainare bandiera, è il caso di tentare l'unica via non ancora battuta. Che è la via dell'intransigenza totale.

* * *

La giuria della XX Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia — composta da Luigi Chiarini, presidente; Georges Altmann (Francia), Sergei Bondarciuk (U.R.S.S.), Luis Gomez Mesa (Spagna), Ralph Forte (U.S.A.), Ernst Kruger (Germania), Roger Manvell (Gran Bretagna), Vinicio Marinucci (Italia), Dario Zanelli (Italia), membri — ha deciso a maggioranza di attribuire i premi nella maniera che segue. Prese in esame le interpretazioni maschili e femminili dei quattordici film in concorso, pur avendo particolarmente apprezzato quelle di Carla Gravina nel film *Esterina,* di Lucyna Winnicka nel film *Pociag,* di Hannes Messemer nel film *Il generale Della Rovere* e di Alberto Sordi

in *La grande guerra*, ha assegnato la Coppa Volpi per la migliore interpretazione maschile all'interprete del film *Anatomy of a Murder*, James Stewart; la Coppa Volpi per la migliore interpretazione femminile all'interprete del film *A double tour*, Madeleine Robinson; il premio speciale della giuria al regista Ingmar Bergman per l'originalità poetica e la raffinatezza formale del suo film *Ansiktet;* il Gran premio Leone d'oro di San Marco ex-aequo a due film che ravvivano, con stile ed accenti diversi, ma con lo stesso spirito e con ammirevole forza espressiva, una tradizione di umanità e di verità che ha dato risonanza internazionale al cinema italiano: *Il generale Della Rovere* di Roberto Rossellini e *La grande guerra* di Mario Monicelli.

Il premio « Pasinetti » del Sindacato nazionale giornalisti cinematografici italiani, destinato al miglior film straniero presentato in concorso e fuori concorso alla XX Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, è stato assegnato al film *Ansiktet* di Ingmar Bergman.

La giuria nominata dal Consiglio direttivo del Sindacato nazionale giornalisti cinematografici italiani per l'attribuzione del premio della critica cinematografica italiana al miglior film presentato nella Sezione informativa della XX Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia — composta da Guido Aristarco, Giulio Cesare Castello, Emilio Lonero, Lorenzo Quaglietti ed Enrico Rossetti — ha assegnato il premio al film *Come Back Africa* di Lionel Rogosin.

La giuria della Fédération internationale de la presse cinématographique (F.I.PRES.CI.) — composta da Mac Turfkruyer, presidente; Edwin Zbonek (Austria), Joe van Cottom (Belgio), Joaquim Novais Texeira (Brasile), Antonin M. Brousil (Cecoslovacchia), Bjorn Rasmussen (Danimarca), Jean de Baroncelli (Francia), Edmund Luft (Germania), John Francis Lane (Gran Bretagna), Gino Visentini (Italia), Steve Ostojic (Jugoslavia), Antony Bosman (Olanda), Tadeusz Kowalski (Polonia), Carlos Cuenca (Spagna), Vinicio Beretta (Svizzera), José María Podestá (Uruguay), Harold Meyers (U.S.A.), Martin José Hurtado (Venezuela), componenti; Denis Marion, segretario — ha assegnato il premio della F.I. PRES.CI al film *Popiol i diamant* di Andrzej Wajda.

La giuria dell'Office catholique international du cinéma (O.C.I.C.) — composta da Roger Angebaud (Francia), presidente; Maryvonne Butcher (Gran Bretagna), Marie-Claire Dullaert (Belgio), José Maria Aycart (Spagna), Otto Frankfurter (Austria), Jorge Nunez-Prida (Messico), mons. Jean Bernard (Lussemburgo), membri; padre Charles Reinert (Svizzera) e mons. Jean Bernard (Lussemburgo), assistenti ecclesiastici — ha assegnato il premio, destinato al film che « contribuisce maggiormente al progresso spirituale e allo sviluppo dei valori umani », a *Il generale Della Rovere* di Roberto Rossellini.

Il premio San Giorgio è stato assegnato per la categoria dei documentari al film *Il tempo si è fermato* di Ermanno Olmi, per la categoria dei film per ragazzi al film *Ragazzi del mare e ragazzi del colle* di Sotoji Kimura (Giappone). Non è stato assegnato il premio per la categoria film a soggetto. La giuria era composta da Francesco Carnelutti, presidente; Piero Bargellini, Orazio Costa, Ercole Rivalta, Mario Verdone, membri; Vittore Branca, segretario.

A *The Savage Eye* di Sidney Meyers, Ben Maddow e Joseph Strick è stato assegnato il premio della Federazione italiana Circoli del cinema (F.I.C.C.), la cui giuria era composta da Mino Argentieri, Guido Aristarco, Libero Bizzarri, Edoardo Bruno, Alberto Caldana, Giuseppe Ferrara, Mario Gallo, Gianni Milner, Morando Morandini, Lorenzo Quaglietti, Gastone Schiavotto.

La targa d'oro intestata a Georges Méliès, assegnata dall'Ente culturale europeo della tecnica per il film distintosi per particolari valori tecnici e spettacolari, è stato attribuito a *Pociag* di Jerzy Kawalerowicz.

I film in concorso

THE BOY AND THE BRIDGE (t.l. **Il ragazzo e il ponte**) — **r.:** Kevin McClory - **s.:** da un racconto di Leon Ware - **sc.:** Geoffrey Orme, Kevin McClory, Desmond O'Donovan - **f.:** Ted Scaife - **m.:** Malcolm Arnold; valzer

di Josephine Bryce - **scg.**: William Hutchinson - **mo.**: Jack Slade - **int.**: Ian MacLaine (Tommy Doyle), Liam Redmond (Pat Doyle), James Hayter (capitano del rimorchiatore), Norman Macowan (macchinista del rimorchiatore), Geoffrey Keen (comandante del ponte), Jack MacGowran (facchino), Royal Dano (evangelizzatore), Bill Shine e Arthur Lowe (meccanici del ponte), Jocelyn Britton (una ragazza), Brian Sunners, Andreas Malandrinos, Stuart Saunders, Chili Bouchier, Rita Webb, Meadows White, Paddy Kennedy, Neil Wilson, Ivor Salter, Charles Saynor, Martin Boddey, Winifrede Kingston, Jimmy Herbert, Jack Stewart e il gabbiano Sammy - **p.**: Xanadu Production (Kevin McClory) - **p.a.**: Davin Eady - **o.**: Gran Bretagna, 1959.

V TVOIKH RUKAKH JIZN (t.l. **La vita nelle tue mani**) — **r.**: Nikolai Rozantsev - **scen.**: Leonid Agranovic, Aleksandr Sakhilin - **f.**: Konstantin Rygiov - **m.**: O. Karavajciuk - **scg.**: B. Burmistrov - **int.**: Oleg Strigienov (cap. Dudin), I. Kutianski (Pavel Stepanovic), V. Cekmariov (il colonnello), A. Jusko (Mogiarov), K. Lucko (Nastia), M. Strigienova (Polina), V. Kornilova (Katia), R. Tckheidze (Paiciadze), T. Taigiev (Khasanov), I. Efimov (Bannik), A. Kurbatov (Vanin), A. Afanassiev (Anulin) - **p.**: Lenfilm (Leningrado) - **o.**: U.R.S.S., 1959.

LA NUIT DES ESPIONS (La notte delle spie) — **r.**: Robert Hossein - **scen.**: R. Hossein - **ad.** e **dial.**: Louis Martin, Alain Poiré, R. Hossein - **f.**: Jacques Robin - **m.**: André Gosselain - **scg.**: Rino Mondolini - **mo.**: Jacques Natteau - **int.**: Marina Vlady (lei), Robert Hossein (lui) - **p.**: S.N.E. Gaumont (Paris) - Zebra Film (Roma) - **o.**: Francia-Italia, 1959.

POCIAG (t.l. **Il treno**) — **r.**: Jerzy Kawalerowicz - **scen.**: Jerzy Lutowski, J. Kawalerowicz - **f.**: Jan Laskowski - **m.**: Andrzej Trzaskowski - **scg.**: Ryszard Potocki - **int.**: Lucyna Winnicka (Marta), Leon Niemczyk (dott. Jerzy), Teresa Szmigielówna (la bionda), Zbigniew Cybulski (Staszek), Roland Glowacki - **p.**: Film Polski - **o.**: Polonia, 1959.

ESTERINA — **r.**: Carlo Lizzani - **s.**: Giorgio Arlorio - **sc.**: e **dial.**: Ennio De Concini - **f.**: Roberto Gerardi - **m.**: Carlo Rustichelli; canzone di Domenico Modugno - **scg.** Nedo Azzini - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Carla Gravina (Esterina), Geoffrey Horne (Gino), Domenico Modugno (Piero), Silvana Jachino, Greta Lars, Laura Nucci - **p.**: Italia Produzione Film (Roma) - Gray Films (Paris) - **o.**: Italia-Francia, 1959.

HUNDE, WOLLT IHR EWIG LEBEN? (Stalingrado) — **r.**: Frank Wisbar - **s.**: dal romanzo omonimo di Fritz Wöss e dai libri « Stalingrad - bis zur letzten Patrone » (Stalingrado - fino all'ultima cartuccia) e « Letzte Briefe aus Stalingrad » (Ultime lettere da Stalingrado) di Heinz Schröter - **sc.**: F. Wisbar, Frank Dimen, Heinz Schröter - **f.**: Helmut Ashley - **m.**: Herbert Windt - **scg.**: Walter Haag - **mo.**: Otto Meissner - **int.**: Joachim Hansen (ten. Wisse), Wilhelm Borchert (gen. Paulus), Peter Carsten (caporale Krämer), Armin Dahlen (magg. Stanescu), Horst Frank (maresciallo Böse), Paul Hoffmann (gen. Condréanu), Carl John (gen. Hoth), Alexander Kerst (addetto militare Busch), Ernst von Klipstein (un generale), Carl Lange (gen. von Seydlitz), Gunnar Möller, (ten. Fuhrmann), Richard Münch (ten. col. Kesselbach), Günter Pfitzmann (Kunowski), Wolfgang Preiss (magg. Linkmann), Sonja Ziemann (Katja), Jöns Andersson, Klaus Behrendt, Wolfgang Büttner, Joseph Fröhlich, Klaus Hellmond, Tatjana Ivanov, Peter Lehmbrock, Erik von Loewis, Peter Lühr, Karl Meixner, Hans Paetsch, Heinz Plate, Gotthart Portloff, Joachim Rake, Günther Ungehver - **p.**: Deutsche Film Hansa - **o.**: Germania Federale, 1959.

SONATAS (t.l. **Sonate**) — **r.**: Juan Antonio Bardem - **s.**: dall'omonima opera letteraria di Don Ramon del Valle-Inclan - **sc.**: J. A. Bardem, con la collaborazione per la parte messicana di Juan de la Cabada e José Revueltas - **f.**: (Eastmancolor): Gabriel Figueroa (Messico), Cecilio Pániagua (Spagna) - **m.**: Isidro Maitzegui (Spagna), L. Hernández Bretón (Messico) - **scg.**: Fran-

cisco Canet (Spagna), Gunther Gherszo (Messico) - **mo.**: Margarita Ochoa (Spagna), Carlos Savage (Messico) - **co.**: Ricardo Zamorano (Spagna), Armando Valdés (Messico) - **int.**: Francisco Rabal (marchese di Brandomìn), Fernando Rey (cap. Casares); primo episodio: Aurora Bautista (Concha), Carlos Casaravilla (conte di Brandeso), Nela Conjiu (ragazza violentata), Manuel Alexandre (tenente), Rafael Bardem (Juan Manuel Montenegro), Matilde Muñoz Sampedro (Candelaria), José Prada (Meunier), Manuel Arbó (colonnello), Xan das Bolas, Manuel Peiró, Josefina Serratosa, Porfiria Sanchiz, Mario Berriatúa, Rufino Inglés, José Manuel Martin, Alfonso Abelenda, Adolfo Lopéz; secondo episodio: María Félix (Niña Chole), Carlos Rivas (Guzmán), I. López Tarso (capo partigiano), Enrique Lucero (militare prigioniero), Ada Currasco (Nana), José Torvay (secondo sergente), David Reynoso (ten. Elizondo), Micaela Castejón (madre badessa), Noé Murayama, José Chavez, Manuel Dondé, Rogelio Jiménez Pons, Edmundo Barbero, Ernesto Finance, Roberto Meyer, Augustín Fernández, Emilio Garibay, José Muñoz, Enedina Díaz León, « Frijolito », Elodia Hernández, Arturo Fernández - **p.**: Producciones Barbachano Ponce (Messico), U.N.I.N.C.I (Spagna) - **o.**: Spagna-Messico, 1959.

IL GENERALE DELLA ROVERE — **r.**: Roberto Rossellini - **s.**: da un racconto di Indro Montanelli - **sc.**: Sergio Amidei, Diego Fabbri, I. Montanelli - **f.**: Carlo Carlini - **m.**: Renzo Rossellini - **scg.**: Piero Zuffi - **mo.**: Cesare Cavagna - **int.**: Vittorio De Sica (Bertone, alias col. Grimaldi, poi finto generale Della Rovere), Hannes Messemer (col. Müller), Sandra Milo (Olga), Giovanna Ralli (Valeria), Anne Vernon (vedova Fassio), Vittorio Caprioli (Banchelli), Lucia Modugno (partigiana), Luciano Picozzi (scopino) - **p.**: Zebra Film (Roma) - Gaumont (Parigi) - **o.**: Italia-Francia, 1959.

ALMATLAN EVEK (t.l. **Anni insonni**) — **r.**: Félix Mariassy - **s.**: Judith Mariassy - **sc.**: J. Mariassy, F. Mariassy - **f.**: György Illés - **m.**: Imre Vincze - **int.**: Eva Ruttkay (Wilma), Mari Töröcsik, Elma Bulla, Gabor Agardy, Zoltan Maklary, Eva Vass - **p.**: Hunnia Film Studios - **o.**: Ungheria, 1959.

ENJO (La fiamma del tormento) — **r.**: Kon Ichikawa - **s.**: dal romanzo « Kinkakuji » di Yukio Mishima - **sc.**: Natto Wada, Keiji Hasebe - **f.**: (Daiei-Scope): Kazuo Miyagawa - **m.**: Toshio Mayuzumi - **int.**: Raizo Ichikawa (Goichi Mizoguchi), Tatsuya Nakadai (Togari), Ganjiro Nakamura (Dosen Tayama), Yoko Uraji (giovane donna), Michiyo Aratama (insegnante fiorista), Tamao Nakamura (prostituta), Yoichi Funaki (Tsurukawa), Kinzo Shin (assistente superiore del tempio), Tanie Kitabayashi (Aki Mizoguchi) - **p.**: Masaichi Nagata per la Daiei - **o.**: Giappone, 1959.

A DOUBLE TOUR (A doppia mandata) — **r.**: Claude Chabrol - **s.**: dal romanzo di Stanley Ellin « The Case of the Nicholas Street » (Il caso Ballon) - **ad. e dial.**: Paul Gegauff - **f.**: (Eastmancolor): Henri Decae - **m.**: Paul Misraki - **scg.**: Jacques Saulnier, Bernard Evein - **mo.**: Jacques Gaillard - **int.**: Madeleine Robinson (Thérèse), Antonella Lualdi (Leda), Jacques Damine (Henri), Jeanne Valerie (Elisabeth), Bernadette Lafont (Julie), Jean-Paul Belmondo (Lazlo Kovacs), André Jocelyn (Richard), Mario David (Roger) - **p.**: Paris Films Production (Robert e Raymond Hakim) - Titanus (Roma) - **o.**: Francia-Italia, 1959.

ANATOMY OF A MURDER (Anatomia di un omicidio) — **r.**: Otto Preminger - **s.**: dal romanzo di Robert Traver - **sc.**: Wendell Mayes - **f.**: Sam Leavitt - **m.**: Duke Ellington - **scg.**: Boris Leven - **mo.**: Louis R. Loeffler - **titoli**: Saul Bass - **int.**: James Stewart (Paul Biegler), Lee Remick (Laura Manion), Ben Gazzara (ten. Manion), Kathryn Grant (Mary Pilant), Joseph N. Welch (giudice Weaver), Arthur O'Connell (Parnell McCarthy), Eve Arden (Maida), Brooks West (Mitch Lodwick), George C. Scott (Claude Dancer), Orson Bean (dott. Smith), John Qualen (Sulo), Murray Hamilton (Paquette), Russ Brown (Mr. Lemon), Don Ross (Miller), Jimmy Conlin (Madigan), Ned Weaver (dott. Raschid), Ken Lynch (serg. Durgo), Joseph Kearns (Mr. Burke),

Howard McNear (dott. Dompierre), Duke Ellington (Pie Eye) - **p.**: Otto Preminger per la Columbia -**o.**: U.S.A., 1959.

ANSIKTET (Il volto) — **r.**: Ingmar Bergman - **scen.**: I. Bergman - **f.**: Gunnar Fischer - **m.**: Erik Nordgren - **scg.**: P. A. Lundgren - **mo.**: Oscar Rosander - **int.**: Max von Sydow (Vogler, un mago), Ingrid Thulin (Manda - Aman - moglie e assistente di Vogler), Gunnar Björnstrand (dott. Vergérus, consigliere medico), Naima Wifstrand (la nonna), Bengt Ekerot (Spegel, un attore dissoluto), Bibi Andersson (Sara, domestica), Gertrud Fridh (Ottilia, la moglie del console), Lars Ekborg (Simson, il cocchiere di Vogler), Toivo Pawlo (Starbek, commissario di polizia), Erland Josephson (Egerman, console), Ake Fridell (Tubal, compare), Sif Ruud (Sofia, governante), Oscar Ljung (Antonsson, cocchiere di Egerman), Ulla Sjöblom (Henrietta, domestica), Axel Düberg (Rustan, maggiordomo), Birgitta Pettersson (Sanna, domestica) - **p.**: Svensk Filmindustri - **o.**: Svezia, 1959.

LA GRANDE GUERRA — **r.**: Mario Monicelli - **s.** e **sc.**: Age, Scarpelli, Vincenzoni, Monicelli - **dial.**: Age e Scarpelli - **f.** (Cinemascope): Giuseppe Rotunno - **m.**: Nino Rota - **scg.**: Mario Garbuglia - **co.**: Danilo Donati - **mo.**: Adriana Novelli - **int.**: Alberto Sordi (Oreste Jacovacci), Vittorio Gassman (Giovanni Busacca), Silvana Mangano (Costantina), Folco Lulli (Bordin), Bernard Blier (cap. Castelli), Romolo Valli (ten. Gallina), Nicola Arigliano (Giardino), Livio Lorenzon (serg. Battiferri), Mario Valdemarin (sottotenente Loquenzi), Achille Compagnoni (cappellano militare), Tiberio Mitri (Mandich), Tiberio Murgia (Nicotra), Vittorio Sanipoli (magg. Venturi), Carlo D'Angelo (cap. Ferri), Geronimo Meynier (portaordini), Ferruccio Amendola (Deconcini), Elsa Vazzoler (moglie di Bordin), Luigi Fainelli (Giacomazzi), Marcello Giorda (il generale) - **p.**: Dino De Laurentiis Cinematografica (Roma) - Gray Films (Parigi) - **o.**: Italia-Francia, 1959.

(*a cura di* Alberto Caldana)

Occhi selvaggi nell'Informativa

di TINO RANIERI

Informativa d'assalto. La sezione, già inquadrata gli anni scorsi su una base di trenta film, ne ha accolti questa volta quaranta ed oltre; una generosità che presenta i suoi inconvenienti. Tuttavia la severità della critica, la quale ha avuto modo di esercitarsi in misura anche eccessiva contro le opere della Mostra grande, si è attenuata e ha preso fiato dinanzi a questo secondo fronte. Qui, come già negli anni passati, il controllo si allenta, gli animi si dispongono alla benevolenza: e la consueta affermazione dell'Informativa superiore alla Mostra vera e propria, ritorna con la pervicace ostinazione del preconcetto. In effetti il confronto non è sempre obiettivo; spesso poi non è neppure necessario. Bastano forse la diversità di estensione dei programmi e la diversità delle sigle ufficiali di contrassegno a screditarlo.

Non ci accingeremo dunque al nostro resoconto partendo da asserzioni del genere. O meglio, ci studieremo di porle come dati irrisolti, da scrutinare man mano secondo uno spoglio che ci sembra più vicino allo spirito dell'Informativa: verificando cioè se e quanto i suoi film continuino, completino, mutino o rompano il discorso generale o i suggerimenti particolari avanzati dai film della Mostra grande nell'ambito dei Paesi corrispondenti. In questo ci pare consista dopo tutto il potere di sorpresa e insieme il compito fondamentale della Sezione: nel mettere in luce, oltre agli elementi rafforzativi, anche quelli eventualmente correttivi nella fisionomia d'una determinata produzione, d'una determinata corrente cinematografica; nel fare le vendette d'una scelta sbagliata, nel completare un'indicazione incompleta, nel valorizzare i saggi sfortunati, nel provare la maggiore o minore eccezionalità di un successo isolato. La Mostra ufficiale resta la Mostra ufficiale; l'Informativa costituirebbe, in certo modo, il « saggio critico » che accompagnandola aiuta a definirne i significati. Valore tutto speciale assumono sotto questo punto di vista alcuni film inclusi in festival precedenti e di cui « Bianco e Nero » si è già occupata o si occupa in questo stesso fascicolo. Ma precisiamo che nella nostra disamina non appariranno.

Dicevamo dunque che l'affiancamento attivo dell'Informativa, così impostato, poteva esplicarsi in molteplici direzioni: come continuazione, completamento, trasformazione, rottura di discorso. Ciascun caso trova nella Sezione 1959 i suoi esempi calzanti. E' evidente che i due film giapponesi *Kiku to Isamu* e *Hadaka no Taisho* (*Il generale nudo*) proseguono su diversa corda, ma con la stessa dignità, franchezza e intelligenza quell'ampia dissertazione sul dopoguerra che tiene occupata tanta parte della regia nipponica e della quale abbiamo conosciuto altri modelli insigni nelle Mostre passate. I due Renoir, *La règle du jeu* e *Le testament du dr. Cordelier,* impagabili fuori-pro-

gramma, integrano nella maniera più avvincente il quadro francese, altrimenti serbato al rapporto sulla « nouvelle vague » che la Mostra grande ha avviato con Hossein e Chabrol e che i reduci da Cannes Resnais, Truffaut, Camus hanno arricchito nell'Informativa. Un ampliamento così attuato appariva anzi particolarmente felice, visto che i giovani leoni di Francia — i polizieschi in tutto ghiaccio come gli esotisti anarchici come i notomizzatori libertini, e tutti gli altri — si professanò discendenti del vecchio maestro. Ma l'utilità dell'Informativa si è dimostrata ancora più pressante là dove il suo intervento è valso a emendare un'impressione insufficiente (la selezione sovietica, dopo la delusione di *V tvoykh rukakh jizn* nella Mostra principale) e dove addirittura è riuscita a lacerare delle formule prettamente commerciali, sanzionate persino da un premio di giuria — alludiamo naturalmente a *Anatomy of a Murder* — con alcune opere semiclandestine di vita segreta che sono scoppiate in sala con autentica violenza, veri « occhi selvaggi » dello schermo: *The Savage Eye* (t. l. *L'occhio selvaggio*) appunto, e poi *Come Back Africa* (t. l. *Torna Africa*) e *Jazz on a Summer Day* (t. l. *Jazz in un giorno d'estate*). Non è forse esagerato dire che per Stati Uniti e Unione Sovietica l'Informativa ha costituito quasi l'anti-Mostra. E non trascuriamo la rappresentanza italiana, opportunamente formata dai due film « irregolari » *Un eroe del nostro tempo* e *Il tempo si è fermato;* stentato, torvo e sbavato il primo, d'un nitore gentile e probabilmente irripetibile il secondo; ma entrambi accettabili almeno come invito a propositi diversi e come conferma d'intelligenze che non ritengono la realizzazione d'un film semplicemente il frutto di alcune lucrose settimane romane.

Ci sono poi le pellicole di pura informazione, in omaggio alla testata della Sezione. E' inteso che qui i partecipanti sono ammessi anche in base a criteri diplomatici: quelli più frequentemente esclusi dalla Mostra maggiore primeggiano. Non c'è altra ragione che possa spiegare la presenza di ben due film argentini e di tre messicani. Lamenteremo, per contro, la povertà e la scarsa rappresentatività della selezione britannica di quest'anno: al modesto *The Boy and the Bridge* in gara si aggiungeva in sede d'Informativa solo *Tiger Bay.* Assenze di Paesi cinematograficamente importanti o promettenti, non ne abbiamo rilevate.

Questa la suddivisione della materia, in un primo stadio d'avvicinamento. Abbiamo tentato di riconoscere le parentele, gli accordi e i disaccordi. Ma, come per la Mostra dei quattordici film, si imporrebbe ora la necessità di rispondere a un altro quesito generale per quello che riguarda l'Informativa. Vi è stata, in questa rassegna tanto ampia, qualche scintilla in comune, una linea ideale che sia riuscita a percorrerla nel suo insieme al di sopra di barriere di lingua e di nazionalità, conferendole delle caratteristiche etiche ed artistiche incontrovertibili, tali pertanto da assumere il valore di testimonianze (o di richieste) universali, di centri di lotta uguali per tutti gli uomini? E' la solita domanda ingenua e petulante. Non si tratta che d'una mostra cinematografica, ci sentiamo rispondere; e per darle una sistemazione complessiva non occorre scomodare le maiuscole. Pure, davanti ad ogni manifestazione artistica che chiama a contatto gli uomini di differenti idee e ideologie, è questa la prima « informazione » che vorremmo chiedere.

Bene; anche sotto questo profilo, l'Informativa veneziana può ritenersi

un prolungamento della Mostra. Ne ribadisce le tendenze fondamentali, ne sottolinea le direttrici. Nel suo svolgersi, ha assunto gradualmente gli stessi dati distintivi, primo fra tutti un interesse genuino, maturo e non egoistico per il mondo risorto dall'ultima grande guerra, per le rivelazioni che quella guerra ha duramente recato, per l'impegno dell'uomo d'oggi nei suoi doveri e nelle sue speranze. Se mai, mentre la Mostra concorso si orientava direttamente sul travaglio della guerra, i temi centrali dell'Informativa si staccano spesso dall'evento bellico vero e proprio per una indagine multiforme del tempo immediatamente successivo alle tenebre; lo fanno, con una tenacia confortante, francesi e sovietici, polacchi e giapponesi, jugoslavi e, anche, italiani (*Un eroe del nostro tempo*); l'anno dell'Elba e dell'atomica, ci ricordano questi film, non appartiene ancora al nostro passato. Ci dispiace che alcuni esempi straordinariamente significativi sfuggano ai limiti del nostro saggio, come *Hiroshima mon amour,* già recensito da Cannes, e lo jugoslavo *Vlak bez voznog reda.* Ma anche le altre coincidenze bastano a provare che la concordanza di fondo realmente esiste, strettissima, diseguale ovviamente nella forma espressiva ma ben radicata nelle convinzioni: *Pervyi den mira* (t. l. *Il primo giorno di pace*), *Kiku to Isamu, Hadaka no Taisho,* eccetera. A certuni potrà sembrare soltanto uno sterile e superato sguardo sull'ieri. A noi pare che in cinema ed extra cinema il ricontrollo dell'anno chiave 1945 sia più che mai da proseguire e completare per raccogliere le nostre voci.

* * *

I film statunitensi appaiono a prima vista estranei a questo ripensamento. Ciò non esclude che la produzione off-Hollywood abbia ottenuto nell'Informativa un'affermazione incontrastata (giustizia vuole si riconosca che anche la tradizione ha avuto il suo: con la lezione d'alto mestiere di *The Diary of Anne Frank* e con la scatenata « lezione di divertimento » di *North by Northwest*). Gli indipendenti di New York, gli ex fotografi, gli esploratori della Bowery, gli epigoni zavattiniani armati di « stilografica da presa » non sono nuovi alla Mostra di Venezia. Mai però fino a quest'anno erano riusciti a far sentire il loro peso con tanta sicurezza di contenuti e di stile. Un film girato con una tecnica da imboscata, eppure calato disperatamente in una tragica sostanza umana come il *Come Back Africa* di Lionel Rogosin, è opera che in una Mostra concorso avrebbe potuto aspirare ai massimi riconoscimenti. Il giovane regista americano lo ha realizzato a Johannesburg, completamente alla macchia perchè le autorità non gli avrebbero mai concesso l'autorizzazione; fingeva di occuparsi d'un documentario sul folclore e le musiche indigene. Ne è uscita, invece, la vita di un negro sudafricano dal momento in cui la miseria lo toglie alla vita dei campi e lo spinge ad inurbarsi nella grande metropoli. La « terra amata » gli si era rivelata già prima senza pietà, ma ora le restrizioni, le violenze, la segregazione razziale mostrano in pieno il loro volto. Le vicissitudini di Zacharia, il protagonista, sono seguite da presso con asciutta imparzialità: tanto nelle fasi d'azione — i suoi vari servizi come domestico, meccanico, sterratore — quanto nei lunghi intermezzi parlati al tavolo dello « shebeen », la bettola per gli uomini di colore in cui l'alcool circola illegalmente. Qui i vari aspetti del razzismo sudafricano vengono raccolti dalla viva voce degli attori, realmente provenienti dal quartiere negro

Come Back Africa di Lionel Rogosin (U.S.A.).

della città; e alla polemica si mesce di tanto in tanto qualche stupendo brano di canzone. La partecipazione della regia, deliberatamente contenuta in tutto il corso del film, trova poi sfogo nella bellissima sequenza finale, dove ogni ritegno documentaristico cade e Zacharia assume repentinamente l'aspetto dell'eroe da tragedia. Durante la sua assenza, un teppista s'introduce nella squallida baracca e uccide sua moglie. Tutta la scena, fermata in una luce cinerea, presaga, fino alle urla di dolore di Zacharia che ritorna e in un tumulto di furore incosciente martella i pugni sulle pareti della capanna — ad ogni mazzata corrisponde un'immagine di Johannesburg; l'uomo punisce la città — è cinema di gran classe. Una finestra sull'Africa che valeva la pena dischiudere.

The Savage Eye di S. Meyers, B. Maddow e J. Strick (U.S.A.).

La finestra sull'America è *The Savage Eye* di Sidney Meyers, Ben Maddow e Joseph Strick. Questa volta, tuttavia, la forza dell'immagine è mediata da una complessa traduzione poetica, che fa capo ai turbamenti erotico-melanconici di una giovane donna di Los Angeles che vediamo vagabondare per la città, sola, in attesa che il suo divorzio sia pronunciato. S'intavola tra lei e la sua coscienza un dialogo astioso, fitto di simboli: i volti della città rimandano questi simboli fino a noi, ora nella crudezza del documento di prima mano, ora come nelle volute di un sogno. In tutti i casi, la realtà di Los Angeles è una réaltà «interpretata» a priori, e piegata al dramma intimo della protagonista; insomma un rapporto narrativo, per quanto insolito, non una collocazione imprescindibile e fondamentale come l'incontro Zacharia-Johannesburg in *Come Back Africa*. Il film, a nostro avviso, sarebbe risultato autosufficiente anche senza il particolare ed ambizioso commentario poetico (ed è un genere di poesia che trova le proprie rime nella psicanalisi). Le sue indicazioni sociologiche più importanti valgono di per sé sole, e posseggono anzi un'audacia d'illustrazione che costituisce già uno scopo per un film. Le peregrinazioni della divorziata ci conducono in un'America sconvolgente, che non trapela di solito dai cantieri di Hollywood: gli spogliarelli nei locali notturni, e le cerimonie per il seppellimento dei cani; le isteriche riunioni dinanzi ai «faith-healers» di Aymée MacPherson, ei quartieri degli invertiti, e le statistiche visive degli incidenti automobilistici in California, con i volti grondanti sangue tra i parabrezza in frantumi. Altre impressioni sono meno inattese: come i volti della folla che delira all'incontro di «wrestling», oppure l'inevitabile sequenza dei manichini, eredità di Hans Richter, che questo tipo di cinema compone ancora con fedeltà commovente; ricordiamo che non vi sfuggì neanche il Kubrick alle prime prove di *Killer's Kiss* (Il bacio dell'assassino, 1956). *The Savage Eye* è fatto per scuotere, e vi riesce. Non è fatto per scandalizzare. Se in qualche momento ci si sentirebbe portati ad irrigidirsi, l'inconveniente non sta in ciò che il film mostra, bensì in quella seconda carica artificiale che le allegorie vogliono sovrapporgli: come quando, dopo un incidente stradale, la protagonista (la voce della protagonista) si lancia in una complicata perorazione sensuale a beneficio dei donatori di sangue, nella quale — confessiamolo — non siamo riusciti a seguirla. Ma *The Savage Eye* contiene ad ogni modo una ricchezza d'immagini bastante per cento film americani, e una suggestione drammatica alla quale è difficile sottrarsi. Vederlo ci convince una volta per sempre di quanto sia fondato il sospetto latente in noi tutti, che Hollywood rappresenti solo l'avancorpo,

sempre più ufficializzato, di un continente che si è costantemente rifiutato al cinema.

Jazz on a Summer Day di Bert Stern (U.S.A.).

Il terzo « sguardo selvaggio » della selezione statunitense è il documentario musicale a medio metraggio e a colori *Jazz on a Summer Day* di Bert Stern, girato durante il festival del jazz a Newport e durante le gare veliche per la Coppa d'America. Vi partecipano alcuni vecchi « immortali » del ritmo, a cominciare da Louis Armostrong e Duke Ellington; ma le singole esecuzioni sono occasioni per autentici dialoghi con la folla, che la macchina da presa di Stern aggredisce di sorpresa e fruga con brillanti effetti. Dei tre film dei quali ci siamo occupati finora, questo è il più vicino alla tecnica classica del cine-occhio, anche se talora indulge ad esercizi formalistici (le note di jazz trasformate in volo di gabbiani e in fuga di vele di yacht) e si concede il piacere — in fondo Stern, ex fotografo pubblicitario, è al suo primo film — di sperimentare qualche principio azzardato nell'uso del colore, ricorrendo a lunghi primissimi piani. La pellicola si proporrebbe anche una dimostrazione quasi polemica; il fenomeno jazz da vedersi come una manifestazione di « plein air », di sanità di fronte alla luce del giorno e alla natura contro le impressioni abituali delle fumose « sessions » notturne nei sottoscala. Se sussistono, su quest'ultima fisionomia tradizionale, non pochi luoghi comuni, siamo però dell'idea che anche la tesi di Stern non giunga a compimento nel finale e, dopo tutto, non interessi troppo all'autore, il quale ha semplicemente assecondato l'ambiente scoperto a Newport in linea cromatica e spettacolare. I veri colori del jazz sono diversi, il suo sole è nero. Quando si disfrena nella luce meridiana, esso acquista un'arroganza feroce che non costituisce il suo motivo dominante, ed ha una solarità corruttrice: vi sono delle inquadrature di *Jazz on a Summer Day* che ricordano la famosa sequenza delle « majorettes » in *A Face in the Crowd* (Un volto nella folla, 1957) di Kazan. A parte questo, il film di Stern va sfogliato come un cospicuo catalogo d'impressioni sincere, di contatti commoventi. Meno ammaliziato e meno cerebrale di *The Savage Eye,* possiede nel suo jazz una insostituibile chiave per accostarci al segreto dell'America; un Paese che non deve più abbagliarci o deluderci, come notava Simone de Beauvoir, ma che chiede solo d'esser dolorosamente amato.

All'industria di Hollywood appartiene *North by Northwest* (Intrigo internazionale) che sta assai bene al gioco di Hitchcock, la consueta vetrificazione del delitto. Alle ambiguità del discorso terrificante si aggiunge una vena di discorsiva comodità; gli attori sono ancora una volta i più adatti; e il tema centrale si ammanta d'una copertura di umorismo e di coreografia che fa le veci del buon gusto. Allo scherzo, questa volta, è assegnato un margine relativo: in *North by Northwest* i morti sono morti, i crimini si pagano. Ciò non impedisce che il regista abbia voluto correre di nuovo il rischio della deformazione caricaturale, in diversi momenti, per quel senso dell'equilibrio difficile che è in lui ormai una seconda natura. Ma Hitchcock non si pone per ciò in condizioni di superiorità sul proprio pubblico: avvedutamente egli colloca sempre al centro del *quiz* un personaggio spettatore, ovvero un malcapitato estraneo all'intrigo che per una catena d'equivoci vi affonda sempre più cercando di capire di pari passo con il pubblico seduto in sala. Più l'intreccio è spericolato e paradossale, più si fa chiara e necessaria la figura dell'onesto intermediario col quale lo spettatore sa ormai di potersi

identificare piacevolmente, dividendo con lui metà dell'angoscia. I parafulmini ideali di Hitchcock sono, com'è noto, James Stewart e Cary Grant: Grant nel presente caso. Un galantuomo che vive la sua vita limpida e senza tragedie. Di colpo, un incontro fortuito, o una frase innocente, o un gesto qualsiasi, lo spingono senza ch'egli se ne accorga nel mezzo di un ingranaggio micidiale, dalle mille ramificazioni, in cui oscure forze sembrano agire senza logica apparente. Il poveraccio non comprende ancora nulla di quanto si prepara intorno, ma per l'organizzazione egli è già molto pericoloso, è — ogni volta — «l'uomo che sa troppo». A questo punto l'atmosfera magica si dirada attorno ai criminali, ma l'innocente nell'ingranaggio non ha che le sue sole forze per rompere il cerchio. Nessuno crede al suo allarme; anzi, questo non serve che ad attirargli addosso anche i sospetti della polizia, o a farlo prendere per pazzo; e infatti egli lotta come per uscire da un sogno. A un sogno felpato e tormentoso appartengono, anche in *North by Northwest,* le sequenze brivido: Cary Grant mitragliato a bassa quota da un aereo nei campi di grano; la schermaglia all'asta pubblica; la caccia finale sulle rocce a picco. In questa conclusione Hitchcock si scatena oltre ogni immaginazione, scoprendo tutte le assurdità del suo metodo. E' la solita elettroterapia poliziesca di cui detiene il monopolio; innocua, e perfino complice; allo spettatore piace anche perchè gli lascia l'impressione di un partecipe lavorìo intellettuale, che è poi solo apparente. *North by Northwest* come tutti gli Hitchcock della «seconda serie» non dà il tempo di riflettere e del resto non sopporterebbe una seria riflessione. Bisogna piegarsi ai fatti. E in questo senso si potrebbe fare l'ulteriore constatazione suggerita tanto spesso dal regista, verificare cioè quanto le formalità e le usanze della società si avvicinino alle opprimenti manifestazioni del concetto dell'angoscia: nella burocrazia dei poliziotti, negli alacri rituali delle grandi organizzazioni politiche, nei programmi del turismo di massa e così via. Il Technicolor vecchio stile usato da Hitchcock sottolinea le sensazioni grottesche che scaturiscono da tale controllo: una curiosa combinazione di tinte turistiche e di velature impressionanti, di colori violenti su ambienti riposanti (i portabagagli dal berretto rosso nella sequenza della stazione) e di colori strani su uomini tranquilli (nell'episodio dell'aereo dei fertilizzanti, non è il mitragliamento il fatto più ipnotizzante, ma l'impossibile abito azzurrino di Cary Grant sul giallo secco del deserto). Cary Grant, Eve Marie Saint e gli altri si uniformano molto bene ai toni seri e a quelli semiseri del film, conservandogli in pieno le sue qualità principali: esattezza, facilità di raccordi, ordine esemplare. Non è poi colpa nostra, e ce ne perdonino i colleghi dei «Cahiers», se lo stile di Hitchcock comporta gli stessi attributi di un orario ferroviario o d'una sveglia di precisione.

Some Like It Ho[t] di Billy Wilde[r] (U.S.A.).

Vi è stato a Venezia ancora un film americano, che a rigore non rientrerebbe nell'Informativa. Alludiamo a *Some Like It Hot* (A qualcuno piace caldo, 1959) di Billy Wilder, proiettato come «coda» della Mostra grande, nella serata delle premiazioni, e quindi in posizione neutrale. Non è la prima volta che si ricorre a Marilyn Monroe per rompere la tensione e la fatica dell'ultima serata veneziana. In questo caso, la scelta è stata innegabilmente azzeccata; non si sarebbe potuto trovare una commedia più tonificante e riposante insieme. Ne accenniamo soltanto di sfuggita, per ragioni di spazio; ma *Some Like It Hot*

vanta i numeri del grande successo di pubblico senza rinunciare ai diritti del talento più sarcastico. L'intelligente americanizzazione di Wilder vi trova pretesti innumerevoli per una maligna rievocazione retrospettiva, che è fissata cronologicamente all'epoca d'oro del gangsterismo di Chicago, ma sostanzialmente concerne tutti i principali miti della cinematografia di Hollywood, dalle origini: la farsa di Mack Sennett, la commedia audace, la ruggente gioiosità di *Scarface* (Scarface lo sfregiato, 1932), i risvolti a sorpresa della « sofisticata ». Nel ritmo instancabile come nella scelta eccezionalmente perspicace dei tipi (e assistiamo, qui, ad alcune resurrezioni emozionanti) il film di Wilder attesta una meticolosità di preparazione da artigiano provetto, culminante negli irriverenti terzetti Marilyn Monroe-Tony Curtis-Jack Lemmon, con i due uomini in acconciature femminili. I contributi musicali, il dialogo — cui purtroppo il doppiaggio sciuperà l'impeto —, la fantasia rievocativa sostengono l'intreccio da capo a fondo; più che apprezzabile la fotografia che ridà puntualmente il color del tempo, insistendo su una patina da pellicola avariata. In questa luce struggente si muovono sulla spiaggia le ragazze della Ladies' Orchestra, col passo delle Bellezze di Sennett. *Some Like It Hot* è una patetica cavalcata sui trionfi del trascorso cinema americano. Ad esso, ai film in economia dei produttori-registi della Costa Orientale, dobbiamo essere grati per averci dato la possibilità d'un discorso sul cinema USA che la Mostra grande certo non facilitava.

Anche l'Unione Sovietica serbava all'Informativa la riparazione per il modesto film iscritto in concorso. Due pellicole, entrambe pregevoli, che risalgono a due correnti ben definite dell'attuale produzione URSS: il film d'amore nel solco della guerra — alla *Letiat Zhuravli* (Quando volano le cicogne, 1958) per intenderci — e la versione dei grandi saggi narrativi ottocenteschi. L'una e l'altra tendenza si sottraggono generalmente a quegli schemi da « dispositivo di sicurezza » che isterilivano tanto spesso il cinema dell'Europa orientale, distinguendosi invece per varietà d'inflessioni, eleganza di forma, pudico affetto per l'avventura dell'individuo. *Pervyi den mira* di Jakov Seghel pone deliberatamente il suo incontro sentimentale alla data del « primo giorno di pace », nelle rovine della zona tra Potsdam e l'Elba; tutto il breve idillio è pervaso da un'ansia ricostruttrice che urge dalle macerie stesse delle biblioteche, delle fabbriche; il cittadino tedesco esce dai ricoveri, finalmente mostrando un volto umano; e le avanguardie americane fraternizzano coi carristi sovietici. *Shinel* (t. l. *Il cappotto*) di Aleksei Batalov proviene, s'intende, da Gogol. Ed è a sua volta un film di tormentosa tenerezza, confortato da una tenuta stilistica di prim'ordine che pur restando fedele all'originale letterario sa valersi di tutte le risorse strettamente cinematografiche per riempire e adornare il quadro. Di estrema sensibilità il commento musicale, le voci, ogni tocco sonoro; *Shinel* vanta probabilmente la miglior « colonna » che si sia ascoltata quest'anno a Venezia. L'interprete principale, Rolan Bykov, è un magnifico e toccante « clown », cui sono stati serviti tra l'altro alcuni gags di vigore quasi chapliniano: come quando, la notte, è costretto a lavarsi le calze di nascosto nel suo sgabuzzino regolando il rumore alla cadenza del russare della padrona di casa.

Pervyi den mira di Jakov Seghel (U. R. S. S.).

Shinel di Aleksei Batalov (U. R. S. S.).

Come tutti i popoli duramente piagati, la Polonia sa quanto sia problematico vedere (e, vedendola, riconoscerla) la « vera fine della guerra ». I suoi

ultimi film più importanti, di Wajda, di Munk, di Kawalerowicz, dello stesso Ford (*Osmy Dzien Tygodnia / Der achte Wochentag,* 1958) non si occupano d'altro. Con grande varietà d'accenti, ma con mirabile intesa e civiltà d'ispirazione, essi continuano ad ammonire che nel moderno mondo la guerra è interminabilità spaventosa: hanno capito la saldatura, non riscattata da alcun armistizio, tra la battaglia e l'omicidio. Ci hanno mostrato in modelli memorabili che la campana suona allo stesso modo per un uomo e per un « lager » di sterminio; e ci hanno ricordato che i superstiti recano in sè un residuo di guerra, per sempre, come il ricordo di una ingiuria mortale. E più ancora; il film polacco ci avverte che ogni aguzzino della guerra ha dietro, oscuramente, una cripta in cui è considerato martire ed eroe, e che ogni condottiero vive, almeno in un angolo della terra, almeno in una piega della mente, come l'immagine di un macellaio. *Popiol i diamant* (t. l. *Cenere e diamante*) di Andrzei Wajda tocca questo dramma, che è unico per tutto il mondo civile, e che ci appartiene più di ogni altro. Abbiamo trovato il film coraggioso fino all'esaltazione; e artisticamente pregevole quasi quanto è coraggioso. Esso prosegue — in un certo senso — *Kanal* (I dannati di Varsavia, 1957) che proponeva con estrema crudezza il concetto fogna-gloria. E, ritornati all'aria aperta, domati i tedeschi, cacciati da Varsavia, cosa attendeva i vivi? Viene il momento in cui le scelte collettive cessano e le armi fanno silenzio. Ora gli uomini della stessa lingua si guardano in volto e la scelta diventa, se non più difficile, più crudele. Ora ciascun uomo è anche il suo avversario, gli assomiglia, lo comprende. Molti non si rendono conto d'avere perduto, altri (che è anche più tragico) non si rendono conto d'avere vinto. E allora, non è finita la guerra. Wajda avvia il suo ammirevole discorso « prolungando » due personaggi nei campi opposti. Un'organizzatore comunista di vecchia fede, che è stato lunghi anni lontano dalla Polonia e vi fa ritorno per la riorganizzazione del partito nel maggio del 1945, trova che suo figlio, ex partigiano, si è schierato ora contro i rossi. Un giovane combattente della Resistenza, uccisore di tedeschi, dovrebbe continuare per conto dei gruppi nazionalisti clandestini il suo sanguinoso lavoro contro i polacchi comunisti, e cerca dolorosamente di sottrarsi al rimorso, per cominciare finalmente una vita diversa che crede di avere ormai conquistata. Entrambi morranno nel clima festante della città per cui la guerra dovrebbe essere finita; e sono due morti disperate e inique, fuori d'ogni scopo, sbagliate nella loro data come nella loro logica; sbandate come credevamo potesse essere solo la vita. Manifestazioni non tanto di calda violenza quanto di fredda impotenza. Narrativamente, Wajda le risolve in due maniere diverse: la fine istantanea e tacita del vecchio somiglia a un inghiottimento, quella furiosamente cruenta del giovane pare opera d'una camera di tortura. Ma è sempre la stessa esecuzione. Quello che scorre è sempre il « sangue d'Europa ». Il dramma di Wajda è segnato da molte figure, da volti inquieti; sul tumulto del festino, domina l'ansia di una gente che ha ancora tanto da fare, tanto da verificare. Il dato morale più angoscioso è naturalmente nel giovane Maciek (Zbigniew Cybulski), questo personaggio così voluttuosamente grave e « vecchio » che il vuoto in cui si muove sembra quasi un risultato, non l'impossibilità di una speranza. La disperazione è in

effetti l'ultima parola di *Popiol i diamant*: ma la corregge e la riscatta al di là del contenuto del film la confortante fiducia del giovane cinema polacco nell'arte, che riscrive faticosamente i giorni del nostro tempo, e soprattutto nella libertà dell'arte, che ci consente ancora — dopo tutto — di discutere le nostre illusioni.

ladaka no Taisho i Hiromichi Hokawa (Giappone).

Il giapponese *Hadaka no Taisho* di Hiromichi Horikawa ha al suo orizzonte la terribile resa del suo Paese, ma non è un film cupo, al contrario. E' un eccentrico e divertente racconto sulla vita di un finto tonto, che tenta di eludere a tutti i costi il servizio militare e finisce per diventare un decoratore in voga. Le peripezie si susseguono fitte, provocando qualche discontinuità nel tessuto polemico della vicenda. L'impressione finale ad ogni modo è quella di un'allegra scapestrataggine nella quale i lazzi riescono ad accordarsi col buon gusto. Horikawa, allievo ed aiuto di Akira Kurosawa, ci sembra un artista libero, vivace e assai personale.

ïiku to Isamu i Tadashi Imai Giappone).

Il dopoguerra amaro ritorna con *Kiku to Isamu* di Tadashi Imai, film sul meticciato nippo-americano conseguenza dell'occupazione militare e aggravato, nell'esempio particolare, dal fatto che i due piccoli protagonisti sono figli di una giapponese e di un G.I. negro. La madre è morta, e il padre scomparso. La ragazzina e il bambino abbandonati vengono allevati dalla nonna, un personaggio che la regia di Imai ha rilevato con precisione sbalorditiva ed emozionante partecipazione in tutti i minuti dettagli della sua ostinata, coraggiosa vecchiezza. Ma l'intero film, compatto ed esplicito, poggia su una onesta severità che possiamo condividere e s'apre nei momenti migliori a sconcertanti trovate poetiche. Delle opere giapponesi viste quest'anno alla Mostra, *Kiku to Isamu* forse non è la prima in linea assoluta, ma è senza dubbio quella più civile per tema e soluzioni.

E siamo alla Francia, anzi a Jean Renoir che ha portato a Venezia due film singolari, famoso da vent'anni il primo, completamente nuovo il secondo.

a règle du jeu di ean Renoir (Frana).

Naturalmente *La règle du jeu* (1939) richiederebbe un saggio per proprio conto. Già le sue avventure di « film maudit », tagliato alla prima uscita, bloccato dalla censura nel 1940, dato per distrutto dopo il bombardamento di Boulogne, rifatto con alcuni rulli in meno nel 1948, completato infine l'anno scorso grazie all'insperato ritrovamento in un laboratorio delle bobine scomparse, formerebbero argomento per un volume. La sua presentazione integrale in sede di Mostra può ben fregiarsi del titolo di « proiezione straordinaria in anteprima mondiale ». Renoir aveva definito *La règle du jeu* un dramma gaio. La trama avrebbe dovuto essere inizialmente una versione attualizzata di *I capricci di Marianna* di De Musset, ma poi diverge subito. Ha confessato il regista: « Se dovessi ricollegare *La règle* a un altro mio film, citerei *La grande illusion*. Ho rinunciato in esso ad ogni lavoro di composizione che non si fondasse sul perpetuo divenire della vita. Come quelli de *La grande illusion*, i personaggi di *La règle du jeu* sono sfuggiti dalle mie mani e hanno fatto il film per loro conto... ». Un aviatore celebre, André, ha avuto un'avventura con Cristina, moglie di Roberto. Questi a sua volta ha una relazione che non riesce a troncare. Fra i due « triangoli », un personaggio commentante, Ottavio (lo stesso Renoir) cerca di accomodare la situazione. Ma la tensione si acuisce invece durante un ricevimento al castello di Roberto: il padrone di casa scopre André con Cristina, lo scandalo sbocca in una serie di vertiginosi inseguimenti du-

rante il ballo mascherato che è in corso. Infine, per uno scambio di costumi, il guardiacaccia Schumacher che insegue un bracconiere col quale la moglie lo ha tradito, cade in errore e uccide l'aviatore. E gli invitati crederanno che questi sia stato abbattuto dal castellano ingannato. Sotto l'apparenza grottescamente frivola, che può far pensare a certo Anouilh minore, Renoir è qui in tutta la sua forza, lucido, deluso e aggiornato. *La règle du jeu* ci sembra, tra i suoi film, uno dei più energicamente datati. La campana suona per tutti, senza la discriminazione sociale che è stata cara al regista fino a quel momento. E' il '39, i servi non possono più fare altro che battersi per i padroni, anche se l'istinto li porta a fraternizzare e se al momento decisivo confondono i bersagli (vediamo la segreta precisione della componente francese e della componente tedesca nei due « subordinati » della vicenda, il bracconiere Carette e il guardiacaccia Gaston Modot). E l'aviatore, colpito di sorpresa, trabalza e cade con lo stesso moto delle lepri uccise nella battuta del giorno prima. Sì, più che mai la guerra che sta per cominciare sarà di nuovo una grande illusione.

Le testament du Dr. Cordelier (1) è molto recente. Renoir lo ha realizzato per la televisione francese, prendendo dalla riscrittura del romanzo di Stevenson sul dottor Jekyll lo spunto per un discorso che attualmente gli sta molto a cuore, il conflitto fra natura e scienza. Portandolo ai giorni nostri, il regista ha insistito sui lati bizzarri e stravaganti del famoso intreccio, aiutato da una sostanziosa interpretazione di Jean-Louis Barrault che conta su alcuni interventi di mimo per mandare a segno degli effetti personalissimi. Altre considerazioni importanti deriverebbero dal *Dr. Cordelier* per ciò che concerne un rapporto finalmente proficuo tra cinema e TV, da attuarsi ad opera dei registi più esperti, in sede di definizione di un nuovo linguaggio. Lo stesso Renoir nella sua conferenza stampa ha sostenuto la necessità di un dimensionamento in tal senso.

Tu es Pierre di Philippe Agostini (Francia).

Non dimentichiamo un'altra appendice francese alla Mostra: il documentario in Eastmancolor e Totalscope *Tu es Pierre* di Philippe Agostini, che traccia una storia del Papato attraverso i secoli ricorrendo ad immagini di egregia eleganza e ad esperte pagine di réportage. Specie la prima parte, la contemplazione dei luoghi della predicazione di Cristo, è condotta con bella consapevolezza cinematografica, sebbene non vi sia sempre scrupolosa concordanza tra immagine e commento storico-religioso. Il film si conclude con le cerimonie dell'incoronazione di Papa Giovanni XXIII.

Tiger Bay di Jack Lee Thompson (Gran Bretagna).

Un marinaio sospettato di aver ucciso la sua amante cerca di mettersi al sicuro dalla polizia imbarcandosi, con l'aiuto di una bambina, su una nave che lo porterà lontano. E' il filo conduttore di *Tiger Bay* di Jack Lee Thompson, film britannico, e per quanto gramo possa sembrare, ogni conoscitore del cinema anglosassone sa che uno spunto del genere può essere arricchito lungo il cammino da molte trovate complementari. Che Lee Thompson vi si sia provato lo dimostra il fatto che *Tiger Bay* sfugge alle consuete classificazioni di genere. Non è un poliziesco, e non è quel particolare « piano aggiunto » del giallo in cui i registi inglesi amano sbizzarrirsi umoristicamente. Non è neppure il solito film passionale, giacchè la presenza della bambina, la bravissima Hayley Mills, assorbe gran parte dell'interesse; ma

(1) Questo film è stato proiettato al di fuori della Sezione Informativa.

è inesatto definirlo uno studio psicologico, visto che sceneggiatura e regia dimostrano al riguardo una asciuttezza confinante con l'indifferenza. L'ultima parte, quando il poliziotto mette alle strette il fuggitivo, si addentra in una zona di « suspense » più riconoscibile: ma il film è probabilmente un po' affannoso, un po' ineguale per rivendicare l'appartenenza alla tradizione degli ineccepibili « suspenses » londinesi, nei quali brivido e mistero sembrano venir serviti sopra un vassoio. Solo a racconto finito ci accorgeremo che proprio questo nervosismo costituisce il ritmo del film e ne determina le sequenze più belle. Lee Thompson ha inventato quindi una cadenza alquanto originale e ne ha fatto il pilastro d'una costruzione nitida e funzionale, illuminata anche da una schietta proprietà fotografica. Dimesso Horst Buchholz nei panni del marinaio; più che convincente invece John Mills, in uno di quei ritratti di Scotland Yard in cui impertinenza e civico rispetto mirano continuamente a sopraffarsi a vicenda.

l tempo si è fermato di Ermanno Olmi (Italia).

Abbiamo già fatto qualche accenno agli italiani della Sezione. Tutta la nostra simpatia va a *Il tempo si è fermato* di Ermanno Olmi, film veramente amabile, senza stanchezza, e genuinamente umano; umano al punto che la presenza dei due attori improvvisati — soli dal principio alla fine — è bastata a capovolgere singolarmente il disegno originario dell'iniziativa (doveva uscirne un documentario d'informazione tecnica, e praticamente anche pubblicitaria, per i circuiti della Edisonvolta), imponendo la prevalenza del « documentario sull'uomo ». Astraendo da alcuni succhi superflui, letterarieggianti, che d'altronde lo offuscano solo momentaneamente, il film di Olmi è una esperienza significativa. *Un eroe del nostro tempo* di Sergio Capogna, invece, non cerca simpatia, e tradisce una elaborata fatica; in certo modo, si potrebbe sospettare che assuma di proposito e a priori atteggiamenti da film sbagliato, per orgoglio. Ma non gli negheremo affatto la fiducia, né l'interesse; diremo anzi che professionalmente il debutto di Capogna può promettere un'evoluzione più intensa, meno occasionale del successo di Olmi. A noi pare tutto sommato che *Un eroe del nostro tempo* (tratto com'è noto dal romanzo di Vasco Pratolini), espunto delle ovvie impurità formali, meglio strutturato nella lunghezza, inciampi in un solo equivoco realmente importante: il tentativo di definire il giovane deluso del '45, legato ad un informe concetto d'onore politico, nella dimensione del teddy-boy odierno. Un rapporto che abbisognerebbe di profonde spiegazioni e di una verifica non superficiale prima d'estrinsecarsi in un personaggio. Faceva parte del gruppo italiano anche il mediometraggio *Viaggio a Mosca* di Michele Gandin, abbastanza tradizionale nell'impianto documentario. La valutazione dei fatti e dei luoghi è misurata, come misurato s'intuisce l'interesse. Non ci si scosta, pertanto, da una prospettiva tranquilla, eminentemente turistica.

Un eroe del nostro tempo di Sergio Capogna (Italia).

Gli altri film.

Gli altri film possono essere contenuti nel rango degli appunti. Piccolo lirismo campagnolo in *Akiket a pacsirta elkisért* (t. l. *Per chi cantano le allodole*), che non fornisce ragguagli importanti sulla recente produzione ungherese, dopo l'interesse suscitato da Karoly Makk nella Mostra dello scorso anno. László Ranódy è fermo alla concezione della buona terra che non può dare che buoni sentimenti, e il film, pur mirando a commuovere, offre il meglio di sè in alcuni slanci fotografici non privi di grazia e di respiro. Corretto il « novellino » cecoslovacco *Pet z milionu* (t. l. *Cinque tra un milione*) di

Zbynek Brynich, dotato di un'inventiva minuta, ma fresca e spigliata. *Menschen im Netz* (t. l. *Uomini nella rete*) di Franz Peter Wirth — Germania Occidentale — è un banale brano di spionaggio che si salva dalla volgarità solo per cadere nella noia. La Spagna ha lo stracco *Encrucijada* (t. l. *L'incrocio*) di Alfonso Balcazar, episodio della guerra civile. Pedro Armendariz la fa da padrone nei due film messicani, *Los desarraigados* (t. l. *Gli sradicati*) di Gilberto Gazcon, fumetto con qualche puntata anti-USA, e *Sed de amor* (t. l. *Sete d'amore*) di Alfonso Corona Blake, dov'è in compagnia di una Silvana Pampanini con tarde velleità vampiresche. Le pellicole argentine, *En la ardiente oscuridad* (t. l. *Nell'ardente oscurità*) di Daniel Tinayre e *Campo arado* (t. l. *Terra arata*) di Leo Fleider, si professano entrambe di derivazione neorealistica: ma è, crediamo, un vezzo che non trova alcuna conferma di fatto. Delle due la prima va preferita per l'impegno di trattazione — il tema è la rieducazione dei giovani ciechi —, mentre la seconda, una prolissa « Buona terra » sudamericana, perde il ritmo ripetutamente e finisce e ricomincia troppe volte. Con un certo interesse si attendeva il film della RAU *Ana Horra* (t. l. *Cerco la libertà*) di Salah Abou Seif, che si è rivelato poi un mellifluo racconto femminista, zelatore, fra l'altro, di una indefinita e astratta rivoluzione politica. Più compiuto l'indiano *Bari Thekey Paliye* (t. l. *Evasione*) di Ritwik Ghattak, centrato su un tema altre volte trattato da quella cinematografia: il ragazzo di villaggio al suo primo contatto con la grande città orientale. Ne discende uno studio d'esotismo moderno e contraddittorio, seguìto con disinvoltura. Infine *Tiga Dara* (t. l. *Le tre colombelle*), il film indonesiano di Usmai Ismail, cerca il successo sciacquando il proprio folclore nel gran fiume del cinema americano; ma forse in Indonesia i film di Hollywood arrivano con ritardo. Le cinguettanti fanciulle di *Tiga Dara,* e il loro regista, devono aver veduto da poco qualche commediola musicale con Deanna Durbin.

I film dell'Informativa

VIAGGIO A MOSCA — **r.**: Michele Gandin - **scen.**: Michele Gandin - **commento:** Fabio Carpi - **f.** (Sovcolor): Giulio Gianini - **m.**: Mario Nascimbene - **p.**: « Cortimetraggi » in collaborazione con la cinematografia sovietica.

UN EROE DEL NOSTRO TEMPO — **r.**: Sergio Capogna - **s.**: dall'omonimo romanzo di Vasco Pratolini - **sc.**: S. Capogna, Marco Leto, Giulio Paradisi - **f.**: Domenico Scala - **m.**: Giovanni Fusco - **scg.**: Paolo Falchi - **mo.**: S. Capogna - **int.**: Marina Berti (Virginia), Massimo Tonna (Sandrino), Giulio Paradisi (Saviero), Margherita Autuori (Bruna), Livia Contardi (Elena), Paolo Radaelli (Luca), Betty Foà (Lucia) - **p.**: Giuliana Scappino Produzioni cinematografiche - **o.**: Italia, 1959.

TIGER BAY (Questione di vita o di morte) — **r.**: Lee J. Thompson - **s.** e **sc.**: John Hawkesworth, Shelley Smith - **f.**: Eric Cross - **m.**: Laurie Johnson - **scg.**: Edward Carrick - **mo.**: Sidney Hayers - **int.**: John Mills (sovrintendente Graham), Horst Buchholz (Korchinsky), Hayley Mills (Gillie), Yvonne Mitchell (Anya), Megs Jenkins (Mrs. Philips), Anthony Dawson (Barclay), George Selway (serg. Harvey), Shari (Christine), George Pastell (cap. del « Poloma »), Paul Stassino (primo uff. del « Poloma »), Marne Maitland (dott. Das), Meredith Edwards (P. C. Williams), Marianne Stone (Mrs. Williams), Rachel Thomas (Mrs. Parry), Brian Hammond (Dai Parry), Kenneth Griffith, Eynon Evans, Christopher Rhodes, Edward Cast, David Davies - **p.**: John Hawkesworth

per la Julian Wintle-Leslie Parkyn Production - **o.**: Gran Bretagna, 1959. (Film presentato al Festival di Berlino 1959).

TU ES PIERRE (t.l. **Tu sei Pietro**) — **r.** e **scen.**: Philippe Agostini - **commento**: Daniel-Rops - **cons. rel.**: padri Pichard e Fleuret O. P. - **f.** (Eastmancolor, Totalscope): J. M. Maillols - **m.**: Henri Sauguet - **mo.**: Simone du Bron - **p.**: Jean-Pierre Chartier e Philippe Dussart per Les Productions Parvis - **o.**: Francia, 1959. (Documentario di lungometraggio).

BARI THEKEY PALIYE (t.l. **Evasione**) — **r.**: Ritwik Ghattak - **s.** e **sc.**: R. Ghattak - **f.**: Dinen Gupta - **m.**: Salil Choudhury - **int.**: Param Bhattarak Lahiri, Padma Devi, Gyanesh Mukherjee - **p.**: L. B. Films International - **o.**: India, 1959.

PERVYI DEN MIRA (t.l. **Il primo giorno di pace**) — **r.**: Jakov Segel - **scen.**: Josif Olscianskij, Nina Rudnieva - **f.** (Sovcolor): B. Monastirski - **m.**: M. Fradkin - **scg.**: B. Dulienkov - **int.**: Valerij Vinogradov (Mikhail Platonov), Liudmila Butienina (Olga), P. Scerbakov (Niefiodov), Gh. Dunz (il colonnello), A. Vovsi (Boris Matveivic), L. Ovcinnikova (Natascia), V. Zakharcenko (Fischer), N. Menscikova (Frau Fischer) - **p.**: Stabilimenti «Gorki» di Mosca - **o.**: U.R.S.S., 1959.

ANA HORRA (t.l. **Cerco la libertà**) — **r.**: Salah Abou Seif - **f.**: Mahmoud Nasr - **m.**: Fouad El Zaheri - **int.**: Lubna Adbel Aziz, Chukri Sarhano - **p.**: Ramses Naguib - **o.**: Repubblica Araba Unita, 1959.

ARAYA — Film presentato al Festival di Cannes 1959 (vedi giudizio di E. G. Laura e dati nel n. VI, 42, 49).

MALE DRAMATY (t.l. **Piccoli drammi**). Film presentato al Festival di Cannes 1959 (vedi giudizio di E. G. Laura e dati nel n. VI, 43, 48).

STERNE (t.l. **Stelle**). Film presentato al Festival di Cannes 1959 (vedi giudizio di E. G. Laura e dati nel n. VI, 42, 47).

EN LA ARDIENTE OSCURIDAD (t.l. **Nell'ardente oscurità**) — **r.**: Daniel Tinayre - **s.**: Buero Vallejos - **sc.**: Eduardo Borras - **f.** (Cinemascope): Alberto Etchebere - **m.**: Juan Carlos Paz - **scg.**: Gori Muñoz - **mo.**: Jorge Garate - **int.**: Mirtha Legrand, Lautaro Murua, Duilio Marzio, Luisa Vehil, Elida Gay Palmer, Maria Vaner, Leonardo Favio - **p.**: Argentina Sono Film - **o.**: Argentina, 1959.

TIGA DARA (t.l. **Le tre colombelle**) — **r.**: Usmar Ismail - **f.**: Max Tera - **int.**: Rendra Fifi, Karno Young, Hssan Bambang, Sanusi Irawan - **p.**: Perfini Film - **o.**: Indonesia, 1959.

SHINEL (t.l. **Il cappotto**) — **r.**: Aleksei Batalov - **s.**: dal racconto di Nikolai Gogol - **sc.**: L. Soloviev - **f.**: G. Marangian - **m.**: N. Sidelnikov - **scg.**: B. Manievic, I. Kaplan - **int.**: Rolan Bykov (Akaki Akakevic), Juri Tolubeev (Petrovic), A. Ezhkina (moglie di Petrovic), E. Pensova (la padrona), T. Tejkh (il grosso funzionario) - **p.**: Stabilimenti «Lenfilm» di Leningrado - **o.**: U.R.S.S., 1959.

NAZARIN (t.l. **Nazareno**). Film presentato al Festival di Cannes 1959 (vedi giudizio di E. G. Laura e dati nel n. VI, 40, 48).

PARADIES UND FEUERHOFEN (t.l. **Paradiso e fucina di fuoco**) — **r.**: Herbert Viktor - **s.** e **sc.**: Rolf Vogel - **f.** (Agfacolor): Heinz Hölscher - **m.**: Bernard Eichhorn - **p.**: Ifag Film Production - **o.**: Germania-Israele, 1959. (Documentario di lungometraggio).

HADAKA NO TAISHO (t.l. **Il generale nudo**) — **r.**: Hiromichi Horikawa - **s.**: dalla vita reale del pittore Kijoshi Yamashita - **sc.**: Yoko Mizuki - **f.** (Agfacolor, Tohoscope): Asaichi Nakai - **m.**: Toshio Mayuzumi - **scg.**: Yasuhide Kato - **int.**: Keiju Kobayashi (Kiyoshi Yamashita), Aiko Mimasu (sua madre), Yasuko Nakada (la ragazza dei panini), Daisuke Kato (padrone del ristorante), Kyoko Aoyama (cameriera del ristorante), Eijiro Tono (il co-

Il generale Della Rovere di Roberto Rossellini, Leone d'oro ex-aequo alla XX Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia (nelle foto Vittorio De Sica, Sandra Milo).

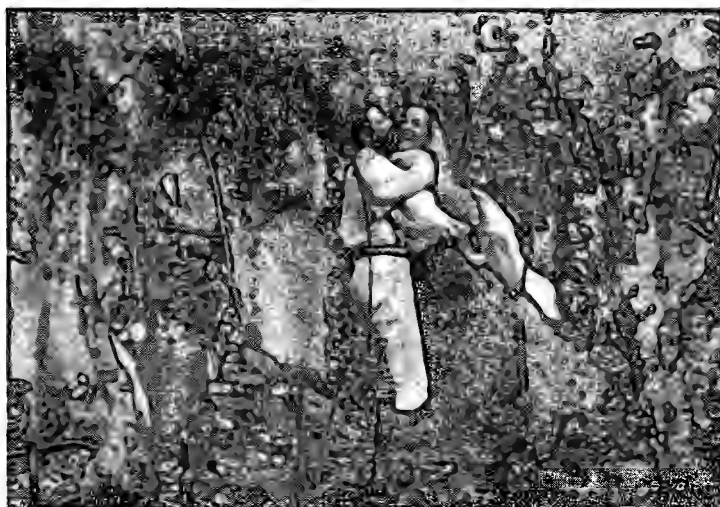
La grande guerra di Mario Monicelli, Leone d'oro ex-aequo alla XX Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia (Romolo Valli, Vittorio Gassman, Silvana Mangano, Alberto Sordi, Folco Lulli).

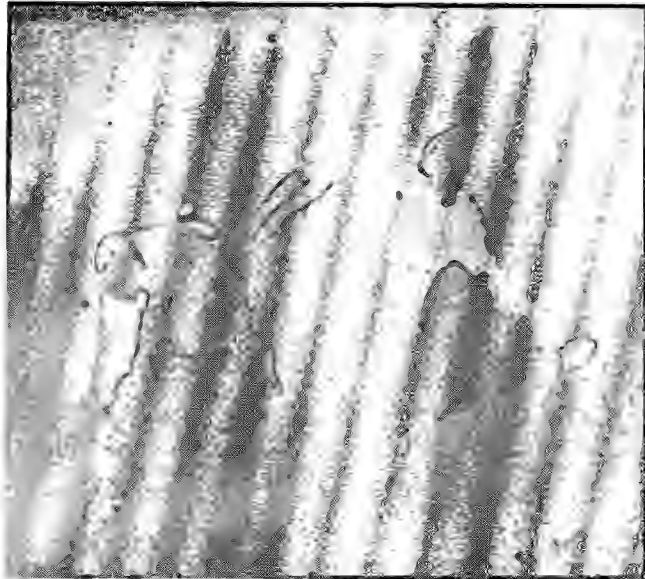
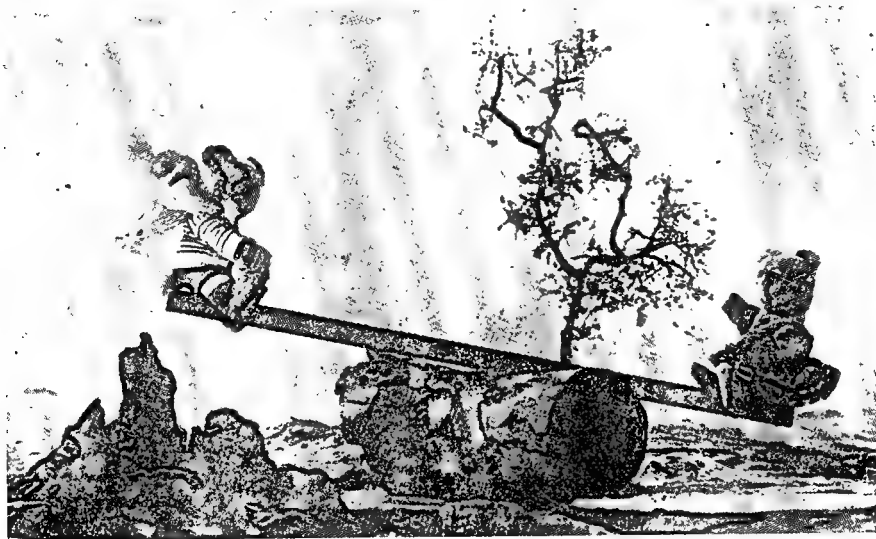
A SINISTRA: *Ansiktet* di Ingmar Bergman (Svezia), premio speciale della giuria (Max von Sydow). SOPRA: *A double tour* (Francia) di Claude Chabrol (Madeleine Robinson, Coppa Volpi per la migliore interpretazione femminile). SOTTO: *Anatomy of a Murden* (U.S.A.) di Otto Preminger (James Stewart, Coppa Volpi per la migliore interpretazione maschile).

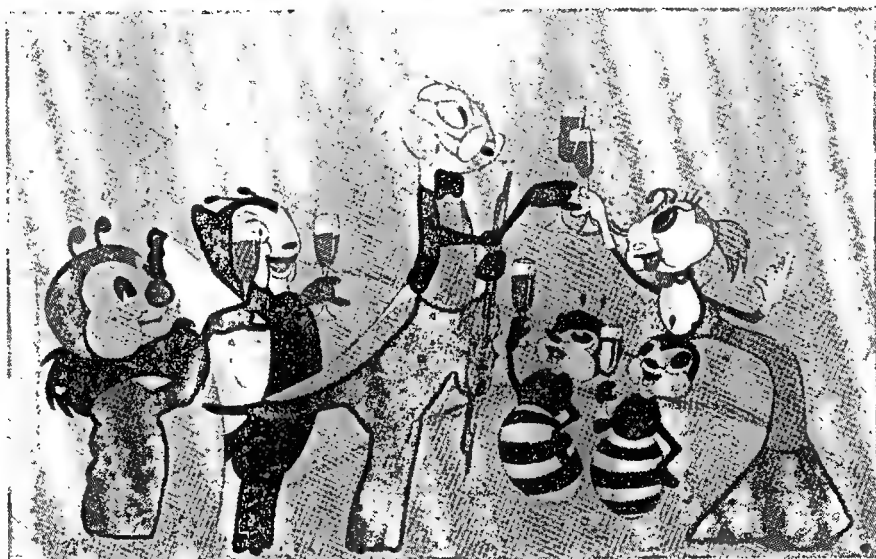
La nuit des espions (Francia) di Robert Hossein (Marina Vlady, Robert Hossein).

Hunde, wollt ihr ewig leben? (Germania Occ.) di Frank Wisbar. Sotto: *Enjo* (Giappone) di Kon Ichikawa (Raizo Mizoguchi).

The Boy and the Bridge (Gran Bretagna) di Kevin McClory (Ian MacLaine).

Esterina (Italia) di Carlo Lizzani (Carla Gravina). A LATO: *Pociag* (Polonia) di Jerzy Kawalerowicz (Lucyna Winnicka, Zbigniev Cybulski).

Sonatas (Spagna - Messico) di Juan A. Bardem (Francisco Rabal, María Félix).

A lato: *Almatlan evek* (Ungheria) di Félix Mariassy (Eva Ruttkay, Mari Töröcsik)). Sotto: *V tvogkh rukah jizn* di Nikolai Rosantsev (U.R.S.S.)

Mostra del documentario e del cortometraggio - A destra: *Il tempo si è fermato* di Ermanno Olmi (Italia); *Il pianto delle zitelle* di Gianvittorio Baldi (Italia). Sopra: *Pavcina* (*La ragnatela*) di Zdenek Brynych (Cecoslovacchia). Sotto: *Passeggiata per la vecchia città* di Andrzej Munk (Polonia).

Mostra del film per ragazzi - Sopra, a sin.: *Brigliadoro* di Angio Zane (Italia); *Hakuja Den (Il bambino e il serpente bianco,* Giappone).

A lato: *Le messager d'hiver* di B. Zoubovitch e A. Payen (Francia).

Il primo violino di D. Babitchenko (U.R.S.S.).

lonnello), Ichiro Arishima (il padrone dei panini), Reiko Dan - **p.**: Toho - **p.a.**: Masumi Fujimoto, Kiichi Ichikawa - **o.**: Giappone, 1959.

VLAK BEZ VOZNOG REDA (t.l. **Treno senza orario**). Film presentato ai Festival di Cannes e Pola 1959 (vedi giudizio di E. G. Laura e dati nel n. VI, 42, 47; giudizio di L. Del Fra in questo numero).

CAMPO ARADO (t.l. **Terra arata**) — **r.**: Leo Fleider - **s.**: da un romanzo di Ernesto L. Castro - **sc.**: Leo Fleider - **f.**: Ricardo Younis - **m.**: Tito Ribero - **scg.**: Saulo Benavente - **int.**: Silvia Legrand, Santiago Gomez-Cou, Luis Davila - **p.**: « Talia » Productora Cinematografica Argentina - **o.**: Argentina, 1959.

COME BACK AFRICA (t.l. **Torna Africa**) — **r.**: Lionel Rogosin - **s.**: L. Rogosin - **sc.**: L. Rogosin, Lewis N'Kosi, Bloke Modisane - **f.**: Ernst Artaria, Emil Knebel - **m.**: Lucy Brown - **mo.**: Carl Lerner - **int.** (tutti nella parte di se stessi): Zachariah Mgabi, Vinah Bendile, Arnold, Aunty, Dube-Dube, Eddy, George, Marumu, Miriam, Morris, Myrtle, Rams, Steven e la gente di Johannesburg, Sud Africa - **p.**: Lionel Rogosin - **o.**: U.S.A., 1959.

SEN NOCI SVATOJANSKE (t.l. **Sogno di una notte di estate**). Film presentato al Festival di Cannes 1959 (vedi giudizio di E. G. Laura e dati nel n. VI, 43, 47).

POPIOL I DIAMANT (t.l. **Cenere e diamante**) — **r.**: Andrzej Wajda - **s.**: dal romanzo di Jerzy Andrzejewski - **sc.**: J. Andrzejewski, A. Wajda - **f.**: Jerzj Wójcik - **scg.**: Roman Mann - **mo.**: Halina Nawrocka - **co.**: Katarzyna Chodorowicz - **int.**: Zbigniev Cybulski (Maciek Chelmicki), Ewa Krzyzewska, Waclaw Zastrzezynski (Szczuka), Adam Pawlikowski (Andrzej), Bogumil Kobiela (Drewnowski), Jan Ciecierski (portiere), Stanislaw Milski (Pieniqzek), Artur Mlodnicki (Kotowicz), Halina Kwiatkowska (Staniewiczowa), Ignacy Machowski (Waga) - **p.**: Film Polski - **o.**: Polonia, 1959. (Film presentato al Festival di Locarno 1959).

LES QUATRE CENTS COUPS (**I 400 colpi**). Film presentato al Festival di Cannes 1959 (vedi giudizio di E. G. Laura e dati nel n. VI, 30, 47).

LA REGLE DU JEU (t.l. **La regola del gioco**) — **r.**: Jean Renoir - **ass.**: André Zwobada, Henri Cartier - **scen.**: J. Renoir - **f.**: Jean Bachelet, Lemare, Alphen, Alain Renoir - **m.**: Roger Désormières e Joseph Kosma, da Mozart, Monsigny, Saint-Saëns e Strauss - **scg.**: Eugène Lourié - **co.**: Chanel - **mo.**: M.me Margueritte - **int.**: Jean Renoir (Octave), Dalio (Marquis de la Chesnaye), Nora Grégor (Christine de la Chesnaye), Paulette Dubost (Lisette), Mila Parely (Geneviève), Pierre Magnier (generale), Gaston Modot (guardiacaccia Schumacher), Roland Toutain (André Jurieux), Carette (Marceau, bracconiere), Pierre Nay, Amato, Francoeur, Geo Forster, Eddy Debray, Cortegianni, Adette Talzac, Claire Gerard, Anne Mayen, Lise Elina - **p.**: La nouvelle édition française - **o.**: Francia, 1939. (Proiezione straordinaria in anteprima mondiale della nuova versione, integrale, curata in accordo con l'autore).

LE TESTAMENT DU DOCTEUR CORDELIER (t.l. **Il testamento del dottor Cordelier**) — **r.**: Jean Renoir - **s.** e **sc.**: J. Renoir - **coll. art.**: Jean Serge - **coll. tec.**: Yves André Hubert - **f.**: Georges Leclerc - **m.**: Joseph Kosma - **scg.**: Marcel L. Dieulot - **mo.**: Renée Lichtig - **int.**: Jean-Louis Barrault (dott. Cordelier), Teddy Bilis (padron Joly), Jean Bertho (primo passante), Jacques Ciron (secondo passante), Annick Allières (la vicina), Jean Topart (Désiré), Dominique Dangon (la madre), Michel Vitold (dott. Severin), Micheline Gary (Marguerite), Primerose Perret (Mary), Jacques Dannoville (commissario), André Certes (ispettore), Jean-Pierre Granval (il padrone), Jacqueline Morane (Alberte), Ghislaine Dumont (Suzy), Gaston Modot (Blaise), Madeleine Marion (Juliette), Didier D'Yd (Georges), Jacqueline Frot (Isabelle), Jacques Catelain (ambasciatore), Regine Blaëss (moglie dell'ambasciatore), Claudie Bourlon (Lise), Raymone (signora des Essarts), Françoise Boyer (la cliente carina) - **p.**: Sofirad - C.ie Jean Renoir - **o.**: Francia, 1959. (Film presentato a lato della Mostra Informativa).

KIKU TO ISAMU (I meticci) — **r.**: Tadashi Imai - **scen.**: Yoko Mizuki - **f.** (Daitoscope): Shunichiro Nakao - **m.**: Masao Oki - **int.**: Emiko Takahashi (Kiku), George Okunoyama (Isamu), Tanie Kitabayashi (la nonna), Koji Kiyomura (Seijiro), Aiko Asahina (Kimie), Michiko Araki (l'istitutrice), Masao Oda (l'istitutore), Teruko Kishi (la vicina), Seiji Miyaguchi (direttore dell'ospedale), Osamu Takizawa (fotografo), Eijiro Tono (agente di polizia), Rentaro Mikuni (giornalista) - **p.**: Shotaro Sumi e Takeo Ito per la Daito Film - **o.**: Giappone, 1959.

IL TEMPO SI E' FERMATO — **r.**: Ermanno Olmi - **s.** e **sc.**: E. Olmi - **f.** (Totalscope): Carlo Bellero - **m.**: Pier Emilio Bassi - **scg.**: reale - **mo.**: Carla Colombo - **int.** (nella parte di se stessi): Natale Rossi, Roberto Seveso, Paolo Quadrubbi - **p.**: Edisonvolta - **o.**: Italia, 1959. (Documentario a soggetto, di lungometraggio).

PET Z MILIONU (t.l. **Cinque tra un milione**) — **r.**: Zbynek Brynyck - **s.** e **sc.**: Vladimir Kalina, Z. Brynyck - **f.**: J. Ciurik - **int.**: episodio « Il ventesimo apprendista »: Jaroslav Marvan (il vecchio carpentiere), Jan Triska (il giovane apprendista); episodio « In famiglia »: Frantisek Kreuzmann (Hanousek, pensionato); episodio « Il giorno di S. Bonifacio »: Valentina Thielova (lei), Vlastimil Brodsky (lui); episodio « Una canzone stravecchia »: Eman Fiala (il violinista), Fanda Mrazek (il fisarmonicista); episodio « La ragnatela »: Karla Chadimova (la ragazza), Ludek Munzar (il giovane) - **p.**: Studio Barrandov - **o.**: Cecoslovacchia, 1959.

JAGO HUA SAVERA (t.l. **Un giorno sorgerà**) — **r.**: Aaejay Kardar - **f.** (b. n.; una sequenza in colore): Walter Lassally - **m.**: Timir Baran - **int.**: Tripti Mitra (Mian) e attori presi dalla vita - **p.**: Century Film - **o.**: Pakistan, 1959. (Film presentato al Festival di Mosca 1959).

NORTH BY NORTHWEST (Intrigo internazionale) — **r.**: Alfred Hitchcock - **s.** e **sc.**: Ernest Lehman - **f.** (Technicolor, Vistavision): Robert Burks - **m.**: Bernard Herrmann - **scg.**: William A. Horning, Merrill Pye - **mo.**: George Tomasini - **titoli**: Saul Bass - **e.s.**: A. Arnold Gillespie, Lee Le Blanc - **int.**: Cary Grant (Roger Thornhill), Eva Marie Saint (Eve Kendall), James Mason (Phillip Vandamm), Jessie Royce Landis (Clara Thornhill), Leo G. Carroll (il professore), Philip Ober (Lester Townsend), Josephine Hutchinson (signora dai capelli rossi), Martin Landau (Leonard), Adam Williams (Valerian), Edward Platt (Victor Larrabee), Robert Ellenstein (Licht), Les Tremanye, Philip Coolidge, Patrick McVey, Edward Binns, Ken Lynch - **p.**: Alfred Hitchcock per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1959. (Film presentato al Festival di San Sebastiano 1959).

MENSCHEN IM NETZ (t.l. **Uomini nella rete**) — **r.**: Franz Peter Wirth - **s.**: da autentici fatti di cronaca raccontati da Will Tremper e pubblicati in « Stern » e dall'omonimo romanzo di Erich Kern - **sc.**: Herbert Reinecker - **f.**: Günther Senftleben - **m.**: Hans Martin Majewski - **scg.**: Franz Bi, Max Seefelder - **mo.**: Claus von Boro- **int.**: Hansjörg Felmy (Klaus Martens), Johanna von Koczian (Gitta Martens), Hannes Messemer (Braun), Ingeborg Schöner (Marianne Gardella), Rosl Schaefer (Daisy Winter), Olga von Togni (Olga Hajek), Max Mairich (Fischer), Hanns Lothar (Stefan), Peter Lühr (dott. Becker), Alexander Hunzinger (Wagentritt), Paul Verhoeven (Karel), Helmut Brasch (Grasdorffer), Ettore Cella (Luigi Gardella), Gernot Duda (Janos), Klaus Havenstein, Gerhart Just, Rolf Kralowitz, Franziska Liebing, Anton Reimer, Willy Semmelrogge - **p.**: Filmaufbau della Bavaria Filmkunst - **o.**: Germania Federale, 1959.

SED DE AMOR (Sete d'amore) — **r.**: Alfonso Corona Blake - **s.** e **sc.**: I. M. Fernandez - **f.** (Cinemascope): Raul Martinez Solares - **m.**: Raul Lavista - **int.**: Silvana Pampanini, Pedro Armendariz, Ana Luisa Peluffo, Jaime Fernandez - **p.**: Producciones Sotomayer - **o.**: Messico, 1959.

FANFARE (t.l. **Fanfara**). Film presentato al Festival di Cannes 1959 (vedi giudizio di E. G. Laura e dati nel n. VI, 40, 48).

AKIKET A PACSIRTA ELKISERT (t.l. **Per chi cantano le allodole**) — **r.**: László Ranody - **s.** e **sc.**: Jozsef Darvas - **f.**: István Pásztor - **m.**: Endre Szervánszky - **int.**: Klàri Tolnay, Eva Papp, Géza Tordy, Gábor Agárdy, József Bihari - **p.**: Hunnia Film Studios - **o.**: Ungheria, 1959. (Film presentato al Festival di San Sebastiano 1959).

LOS DESARRAIGADOS (t.l. **Gli sradicati**) — **r.** Gilberto Gaczon - **scen.**: G. Gazcon - **f.**: Rosalio Solano - **m.**: Manuel Esperon - **int.**: Pedro Armendariz, Ariadna Welter, Agustin De Anda, Sonia Furio - **p.**: Cinematografica Intercontinental - **o.**: Messico, 1959.

RASSKAZY O LENINE (t.l. **Racconti su Lenin**). Film presentato al Festival di Karlovy Vary 1958 (vedi giudizio di F. Bolen e dati nel numero X-XI, 84, 98 (1958).

LA ENCRUCIJADA (t.l. **L'incrocio**) — **r.**: Alfonso Balcázar - **s.** e **sc.**: Miguel Cussó, A. Balcázar - **f.**: Alfredo Fraile - **m.**: Durán Alemany, Roman Vlad - **scg.**: Miguel Lluch - **mo.**: Juan Oliver - **int.**: Analía Gadé (Sandra), Jean Claude Pascal (Javier), Roberto Camardiel (il sacerdote), Jaime Avellán, Antonio Casas, José María Cafarell, Jean Sabris, Carlos Casaravilla, Gaspar González, Angel González, il piccolo Roberto Palomo - **p.**: Producciones Cinematográficas Balcázar - **o.**: Spagna, 1959.

THE DIARY OF ANNE FRANK (**Il diario di Anna Frank**). Film presentato fuori concorso ai Festival di Cannes e San Sebastiano 1959 (vedi giudizio di E. G. Laura e dati nel n. VI, 39, 49).

THE SAVAGE EYE (t.l. **L'occhio selvaggio**) — **r.**: Ben Maddow, Sidney Meyers, Joseph Strick - **f.**: Jack Couffer, Helen Levitt, Haskell Wexler - **m.**: Leonard Rosenmann - **int.**: Barbara Baxley, Gary Merrill, Herschel Bernardi - **p.**: City Film Corporation - **o.**: U.S.A., 1957-'59.

OSMA VRATA (t.l. **L'ottava porta**) — **r.**: Nikola Tanhofer - **scen.**: Miodrag Djurdjevic - **f.** (Cinemascope): Misa Stojanovic - **m.**: Dragutin Savin - **scg.**: Vlastimir Gavrik - **mo.**: Radojka Ivancevic - **int.**: Milivoje Zivanovic (prof. Simonovic), Neva Rosic, Nada Skrinjar, Ljiljana Krstic, Radmila Djuricin, Milan Puzic, Pavle Vujisic, Marijan Lovric, Jovan Milicevic, Slobodan Petrivic, Milan Srdoc - **p.**: Avala Film - **o.**: Jugoslavia, 1959.

HIROSHIMA, MON AMOUR (**Hiroshima, mon amour**). Film presentato fuori concorso al Festival di Cannes 1959 (vedi giudizio di E. G. Laura e dati nel n. VI, 33, 47).

JAZZ ON A SUMMER'S DAY (t.l. **Jazz in un giorno d'estate**) — **r.**: Bert Stern - **f.**: Bert Stern, Courtney Hafela, Ray Phelan - **commento**: Albert D'Anniable, Arnold Perl - **m.**: Hoagy Carmichael, Duke Ellington, Count Basie, Seymour Simons, Gerald Marks, Thelonius Monk, Chuck Berry - con la partecipazione di Bert Stern, Harvey Kahn, Allan Green, Aram Avakian, Louis Armstrong, George Shearing, Gerry Mulligan, Mahalia Jackson, Jimmy Giuffre, Thelonius Monk, Anita O'Day, Dinah Washington, Chico Hamilton, Jack Teagarden - **p.**: Raven Films - **o.**: U.S.A., 1958.

ORFEU NEGRO (**Orfeo negro**). Film presentato al Festival di Cannes 1959 (vedi giudizio di E. G. Laura e dati nel n. VI, 32, 49).

SOME LIKE IT HOT (**A qualcuno piace caldo**) — **r.**: Billy Wilder - **s.**: da un racconto di R. Thoeren e M. Logan - **sc.**: B. Wilder, I. A. L. Diamond - **f.**: Charles Lang jr. - **m.**: Adolph Deutsch; superv. mus.: Matty Malneck - **scg.**: Ted Haworth - **mo.**: Arthur Schmidt - **int.**: Marilyn Monroe (Sugar), Tony Curtis (Joe), Jack Lemmon (Jerry), George Raft (Spats), Pat O'Brien (Mulligan), Joe E. Brown (Osgood), Nehemiah Persoff (Bonaparte), Joan Shawlee (Sue), George E. Stone (Toothpick), Dave Barry (Beinstock), Mike Mazurki, Harry Wilson, Beverly Wills, Barbara Drew, Edward G. Robinson jr. - **p.**: Billy Wilder per la Ashton Productions - **p.a.**: Doane Harrison, I. A. L. Diamond - **o.**: U.S.A., 1959. (Film presentato fuori concorso).

(*a cura di* Alberto Caldana)

La retrospettiva 1932 - '39 e la "personale" di Genina

di ROBERTO PAOLELLA

Il compito di rendere conto della retrospettiva dei migliori film presentati a Venezia nel periodo 1932-1939 è abbastanza arduo, specie se si tiene conto della diversità e complessità di produzioni importanti come quella americana o francese. Solo per le cinematografie minori è stato, qualche volta, possibile uno scorcio di insieme: e questo scorcio può anche essere riuscito utile a proposito delle scuole che, come la inglese e la cecoslovacca, cominciano ad affermarsi proprio in questo periodo.

La cinematografia francese.

La cinematografia francese. Lo scoppio del primo conflitto mondiale aveva segnato la fine di quell'epoca che forse troppo spesso ci ostiniamo a definire bella, se è vero che l'incanto, la dolcezza di vivere e la poesia di questo mondo erano possibili solo a costo dell'abbrutimento di tanti essere umani, per cui la vita non aveva conosciuto né poesia né incanto né gioia di vivere. La *sale guerre imbécile* aveva provocato il crollo di questo mondo segnando la trasformazione non di un paese ma di una mentalità — dice André Wurmser — non di una nazione ma di una società. Il film francese rispecchia abbastanza questo periodo di transizione esprimendo la dilettazione morbida, la delusione e la rinuncia abulica che allignano al cuore dei suoi abituali eroi; se è vero che la nozione di generazione esiste non meno di quella di nazionalità.

Oggi però questa tematica appare spesso trita e convenzionale quanto quella rosa del cinema americano, come risulta evidente anche in una delle opere più rappresentative di questa tendenza: *Le quai des brumes* (Il porto delle nebbie, 1938) ove peraltro il gusto plastico di Carné, la musa accorata di Prévert, riescono a comporre alcune sequenze di libera poesia — della baracca annegata nella bruma, del *quai* sfocato nella nebbia come un paesaggio di sogno, dei tetti lucenti di pioggia — mirabilmente orchestrate sull'unico fondamentale tono di una delicata *grisaille* tessita di nebbia e di vapori sulle quali si inscrive l'arabesco segreto del film (1). Opera più integralmente valida rimane, secondo noi, *Le jour se lève* (Alba tragica, 1939) dello stesso Carné. Il suo soggetto è anche un fatto di cronaca nera ma esso viene presentato dal regista nella sua nuda schematicità, senza far posto alle consuete ricette del cinema maledetto e senza i soliti personaggi secondari della *pègre* parigina. Nel rivedere questo grande film noi abbiamo ancora ritrovato la cupa espressione di questa notte senz'alba, composta, come dice Dostoiewski, di attimi

(1) Cfr. Jean Quéval: « Marcel Carné », Editions du Cerf, Paris, 1952.

di cui ciascuno ha il valore di eternità; e ancora la tremenda solitudine della coscienza sconvolta, l'ombra che si addensa nell'animo dell'assassino (l'attore Jean Gabin), la sua stupefazione senza delirio fino alle prime luci dell'alba. Proprio il crepuscolo del mattino cantato da Baudelaire in uno dei suoi quadri parigini più tristi e suggestivi:

La diane chantait dans les cours des casernes...

La riduzione zoliana della *Bête Humaine* (Angelo del male, 1938) di Renoir trova oggi, come *Le quai des brumes,* il suo pregio migliore nei suoi accordi lirici e nei valori plastici: gli incontri degli amanti tra le rotaie silenziose sullo sfondo della stazione inondata di luce, le luci guizzanti tra i binari, i fari delle macchine in movimento. Quanto alla riduzione del romanzo, il suo senso appare sfigurato o per lo meno troppo arbitrariamente trasposto. Invece *La grande illusion* (La grande illusione, 1937) rimane secondo noi il capolavoro di Renoir, anche per via della interpretazione eccellente, specie quella di Eric von Stroheim. Questo studio esemplare dello spirito di casta (quella militare) fa pensare involontariamente al Balzac del « Colonnello Chabert », o alle « Servitù e grandezze militari » di De Vigny, come pure a Psichari o a Vauvenargues. Nel rileggere i giudizi della stampa italiana dell'epoca abbiamo riscontrato non solo delle osservazioni valide e profonde, ma anche del coraggio, dati i tempi. Tra gli altri, Domenico Meccoli non esita a definire il film essenziale incisivo e conclusivo. Nel rivederlo ci ha pure colpiti l'esatto punto di vista storicistico. In effetti, Renoir inquadra adeguatamente l'attuale momento di transizione nell'evoluzione della umanità, perché mentre sentiamo crollare l'illusione del militarismo eroico e dell'umanesimo militare, sempre più minacciato dai mezzi di massacro collettivo, ci accorgiamo che i tempi non sono ancora maturi perché l'altra illusione, quella dell'abolizione delle frontiere tra gli uomini, possa divenire realtà in un futuro più o meno prossimo.

Anche Clair è presente con due opere che rappresentano due diversi momenti della sua arte: *The Ghost Goes West* e *A nous la liberté!* Questo secondo film proiettato in Italia col titolo *A me la libertà!* si propone di denunciare il predominio della macchina nella moderna civiltà e la standardizzazione della società contemporanea. Invero il film mantiene i suoi pregi più suggestivi per il suo clima poetico e assai poco impegnativo; ci piace cioè per il suo canto e non per la sua servitù. *The Ghost Goes West* (Fantasma galante, 1935) girato in Inghilterra prelude, invece, alla maniera americana di Clair, quella dei film girati ad Hollywood nel periodo 1940-1945; la quale segna il prevalere del giuoco dell'intelligenza un po' arida su quello della fantasia, come se l'ispirazione del regista si accingesse a perdere il suo peso specifico di incanto e di distrazione, per cedere il passo ad una satira razionale e positiva della mentalità statunitense un po' nel gusto degli scrittori anglosassoni, come Vaugh o Huxley. Abbiamo pure rivisto con piacere *La kermesse héroïque* (La kermesse eroica, 1935) di Jacques Feyder ove quest'artista, in genere così solitario e raccolto, ritrova di colpo la stessa gioia fisica e sensuale di vivere che è dato riscontrare nelle composizioni dei grandi pittori della sua terra, da Breughel a Franz Hals, componendo questa opera geniale e anche *facile* nel miglior senso della parola. Il film si ricorda pure per la

magnifica interpretazione di Louis Jouvet, sottile e fastosa; e di Françoise Rosay, che vi compone il ruolo della borgomastra con deliziosa e maliziosa femminilità.

La nostra è stata anche, in certo senso, una rivalutazione di Duvivier, artista troppo spesso sottovalutato. Certo *Un carnet de bal* (Carnet di ballo, 1937) è il suo film più popolare, ma anche qui non mancano i momenti poetici. Quello per esempio del ballo della giovinezza, il cui ricordo rivive al cuore della protagonista:

> *Je suis le spectre de la rose*
> *que tu portais hier au bal*

avrebbe cantato Gautier. Invece *La fin du jour* (Prigionieri del sogno, 1939) rimane un'opera ricca della più profonda e dolorante umanità, che si svolge in un asilo di vecchi attori affidati alla pubblica beneficenza. La morale di questo film potrebbe essere il duro aforisma di Maurice Martin Du Gard: « Gli uomini di teatro amano tutto a teatro, persino il pubblico, ma sempre dopo loro stessi ».

Quanto agli altri film della selezione francese, *Crime et châtiment* (Delitto e castigo, 1935) ricavato da Chenal dal romanzo di Dostoiewski, conferma il nostro precedente avviso, e cioè che il sommo scrittore russo è destinato a rimanere nonostante tutto uno sconosciuto nella storia del cinema. Quanto ad *Hélène* (Elena, studentessa in chimica, 1937) di Benoit-Levy, si tratta di un mediocre melodramma di ambiente studentesco. Assai suggestivo è *Le Mont Saint-Michel* (1935), la montagna magica bagnata dai flussi dell'equinozio, documentario di delicata ispirazione lirica per la regia di Maurice Cloche. Ma la rivelazione della mostra rimane, sia pure in limiti circoscritti, *Le roman d'un tricheur* (1936) di Sacha Guitry, il quale partendo da premesse assai più empiriche di Pagnol cerca di giungere allo stesso risultato di avvicinare il cinema al teatro. Ciò che più mi ha sorpreso nei rapporti colla gente del cinema — egli dice — è che i suoi componenti sono schiavi di una routine: si può fare questo, non si può fare quello? Ma sanno essi veramente ciò che si può fare e ciò che non si può fare o forse dimenticano che la loro è una arte nuova? Parole sacrosante. Benvero, noi vediamo in questo film Sacha seduto al tavolo di un bar che detta le sue memorie raccontando con una verve inesauribile la sua carriera di *masseur* à Montecarlo, e infine di campione del falso taglio e delle carte doppie. — Ma questo è un monologo condito di immagini silenziose — obiettano scandalizzati i fanatici del cinema puro. — Nossignore — replica Guitry — questo è il cinema delle origini: e cioè una azione movimentata col commento di un imbonitore che, invece di essere in sala, sta proprio dietro lo schermo!

La selezione tedesca e austriaca.

LA SELEZIONE TEDESCA E AUSTRIACA. Alcuni film di questa selezione si ispirano alla tipica atmosfera ottocentesca viennese: saloni dalle mille finestre, birrerie, calèches, walzer, tamburi, uniformi, intrighi di cancelleria, suoni di campane, con le frequenti apparizioni di Francesco Giuseppe arbitro bonario del cuore dei suoi sudditi. *Der Kongress tanzt* (Il Congresso si diverte, 1931) è il più banale tra quelli presentati alla mostra, per la sua troppo facile struttura operettistica; se si eccettua la sequenza dell'arrivo di Christel al castello, nella vasta carrozza aperta, quando il suo canto spensierato si leva nell'aria luminosa. Preferibile è certo *Episode* (Episodio, 1935) di Walter Reisch,

non certo per la sua trama abbastanza ingenua, ma per la finezza del giuoco psicologico e la sensibile interpretazione di Paula Wessely. Il migliore film della selezione è in questo campo *Maskerade* (Mascherata, 1934) per la regia di Willi Forst, pure con Paula Wessely; e che, per il tragico incontro della vita e della morte al cuore del carnevale viennese, venne definito un violino di corde chiare il cui canto è oscurato dal mormorio del sangue.

Questa retrospettiva ci ha dato occasione di rivedere i film astratti di Oscar Fischinger. Gli *Studie 1-9,* la famosa *Komposition in blau.* L'autore si proponeva, seguendo l'estetica di Elia Faure (2), di darci il dramma delle pure forme in movimento, ma in sostanza egli perviene solo a degli effetti di ritmo abbastanza costanti. La verità è che anche l'arte astratta non è valida se non si riattacca al figurativo. Il resto è ormai dominio dei migliori autori di shorts pubblicitari.

La selezione del regista Trenker è indovinata. Trenker è noto per i suoi film di montagna, ariosi e luminosi ma in cui non manca mai la retorica delle cime immacolate. Invece la mostra ci ha fatto vedere due sue opere di diversa ispirazione: *Der verlorene Sohn* (Il figliuol prodigo, 1934) ove egli pone l'accento sulla tragica solitudine dell'individuo nel cuore di una grande metropoli disumana e vuota, anche quando le vie sono affollate; e *Der Kaiser von Kalifornien* (L'Imperatore della California, 1936) che si svolge in America tra i cercatori d'oro dell'epoca pionieristica, e dove il regista, mettendo da parte il facile pittoresco che ancora attrae gli americani, esalta la fisica e morale salubrità del suo protagonista, lo svizzero tedesco Johannes Anton Suter e il suo generoso coraggio di montanaro, della tempra di Guglielmo Tell.

Avremo forse, desiderato di vedere ancora qualche altro lavoro di Lotte Reiniger autrice di film in ombre cinesi i quali comportano l'animazione di personaggi ritagliati nel cartone ed azionati dalle sue dita portentose. Questa *Carmen* (1934) presentata alla mostra ci è pure piaciuta per la gag finale quando Carmen affronta il toro, lo ammansisce senza colpo ferire e infine sorte dall'arena sul suo dorso, assieme a Don José esterrefatto. Una vera lezione di tattica femminile! Minore interesse hanno suscitato in noi film come *Der Herrscher* (Ingratitudine, 1937) di Veit Harlan dove Jannings appare al vertice del suo istrionismo in questa retorica e convenzionale esaltazione del moderno lavoro; o come *Robert Koch: Der Bekampfer des Todes* (La vita del dott. Koch, 1939) di Hans Steinhoff, replica comandata ma perfettamente anodina del *Pasteur* americano di Dieterle. E' appena il caso di aggiungere che *Mädchen in Uniform* (Ragazze in uniforme, 1932) di Leontine Sagan rimane una creazione della più alta e toccante poesia e, in breve, uno dei pochi capolavori della nostra arte. E dire che la critica nazista ebbe a definire questa opera — in cui si riassume il dramma stesso della giovinezza, che è e rimane sempre quello di non saper impiegare i propri doni — come la rappresentazione della sessualità deviata in un gruppo di giovani donne!

Resta ora da dire di *Olympia* (1936-1938) il grande film sulle Olimpiadi del 1936 commissionato da Goebbels a Leni Riefenstahl intrepida walkiria del Terzo Reich. Il film comporta una specie di prologo di netta marca teutonica

---

(2) Cfr. Élie Faure: « Fonction du cinéma, de la cinéplastique à son destin social », Librairie Plon, Paris.

in cui una staffetta gigante, partendo dal suolo ellenico, attraversa mezza Europa per portare in Germania il fuoco sacro che dovrà ardere nello stadio di Berlino. Apre l'azione un panorama di templi greci evocato con un contrasto così evidente di tenebre oleose e di albori messianici da far pensare a qualche ibrida fusione del sabba classico con quello romantico. Insomma, il vero trionfo dell'accademia e del gusto paganeggiante tedesco dei primi anni del secolo scorso. Ma la ripresa dei giuochi è eccellente. La regista dà prova di una padronanza del mezzo tecnico veramente eccezionale e tale da rasentare il più audace virtuosismo.

Alla selezione tedesca è aggiunta una ristretta selezione svizzera. Abbiamo così rivisto *Die ewige Maske* (La maschera eterna, 1935) per la regia di Werner Hochbaum il cui pregio essenziale risiede nei primi 300 metri: la descrizione di una operazione chirurgica, senza i facili espedienti di contrasto cari agli americani, fino al momento in cui il dettaglio della maschera, ove il fiato del paziente affluisce in soffi sempre più esigui e distanti, ci dà l'impressione semplice e terribile che una vita faticosamente si estingue. L'altro film di produzione svizzera è un documentario su Michelangelo: *Das Leben eines Titanen* (1938) di Curt Oertel. La concezione troppo romantica non esclude l'umanità di questa riuscita biografia.

Documentari olandesi e belgi.

DOCUMENTARI OLANDESI E BELGI. — Opportunamente la mostra ci ha dato occasione di vedere alcuni documentari di scuola belga come *Thèmes d'inspiration* (1938) di Charles Dekeukeleire o *L'agneau mystique de Van Eyck* (1939) di André Cauvin. I temi di ispirazione sono quelli tradizionali della grande pittura fiamminga da Breughel a Permeke, mentre *L'agneau mystique* è basato sulla analisi dettagliata del famoso polittico di Van Eyck. A questo proposito abbiamo espresso in altra sede la nostra perplessità, circa questa ottica differente che la *camera* propone annullando, attraverso il tentativo di frammentaria ricreazione, il valore fondamentale dell'opera, il quale non può essere che unitario.

Abbiamo anche riviste due composizioni del regista olandese Joris Ivens: *Regen* (1932) e *Zuiderzee* (1934). La prima è una delicata composizione lirica dedicata alla pioggia, attrice capricciosa che bisogna cogliere, come la donna, nei momenti di vena — dice lo stesso Ivens —. La seconda è la cronaca poetica di una vasta intrapresa di conquista agricola. Abbiamo poi ammirato la fantasiosa *Ballata del cappello a cilindro* (1937) dell'olandese Max de Haas e *Dood Water* (1939) di Gerard Rutten. Questo è il film del gruppo che più ci è piaciuto per la mirabile qualità della sua fotografia la quale evoca la presenza del colore — nella specie quello opulento della grande pittura fiamminga — assai più di tutti i technicolor della cinematografia americana.

La rivelazione del cinema cecoslovacco.

LA RIVELAZIONE DEL CINEMA CECOSLOVACCO — Ubicato al centro di alcune grandi correnti culturali europee, il cinema ceco appare, verso la fine del periodo muto, influenzato dalla tecnica del film di avanguardia francese, come dall'espressionismo tedesco, senza, per questo, rimanere insensibile agli insegnamenti di quello russo. Con l'avvento del sonoro, esso acquista una propria fisionomia divenendo una delle cinematografie più promettenti dell'Europa orientale. In effetti il film *Extase* del regista Gustav Machaty, presentato nel

1933, porta d'un colpo il cinema ceco su un piano di notorietà internazionale. Esso riprende il tema erotico, greve e profondo, del vecchio cinema danese e tedesco ai tempi del muto, con al centro il dramma della coppia umana insoddisfatta e della donna che si svincola dalle catene matrimoniali nelle braccia dell'amante « che si mostra capace di comprenderla ». Solo che Machaty tratta questo fatto di cronaca piuttosto intima con uno stile compassato e prezioso; deciso a tradurre ad ogni costo nel linguaggio della cinematografia pura una storia che lo è assai meno. Nel complesso l'opera appare oggi abbastanza superata. Alla lunga, questo stile artificioso finisce per stancare lo spettatore costretto ad ammirare ad ogni passo qualche nuovo virtuosismo della *camera,* qualche nuova raffinatezza della ripresa. Ed è un peccato perché il racconto è condotto con una non comune finezza di analisi psicologica. Nel resto le similitudini abbondano. Le migliori sono quelle ispirate alle composizioni dei grandi registi russi, segnatamente di Eisenstein. Così una bufera sopravveniente è resa mediante l'inquadratura dei cavalli che balzano nel vento colle criniere scompigliate, mentre gli accoppiamenti degli animali, le api, le biade ondeggianti diventano i simboli dell'amore, che la donna ritrova nelle braccia dell'amante. Invece, certe altre similitudini appaiono decisamente pleonastiche.

Assai più valida ed interessante ci è sembrata invece l'opera dell'altro regista cecoslovacco Rovensky, *Reka* (1933), un racconto di adorabile poesia. Le prime sequenze descrivono la tenerezza di Pavel e di Pepicka ancora infrenata del pudore infantile. I loro passi sembrano ancora imprimersi sul terreno della fiaba mentre i fiori, le bestie, il bosco fanno da sfondo a questo primo canto giovanile dell'amore. Quando poi il ragazzo riesce a catturare un grosso pesce e l'offre in dono a Pepicka, dobbiamo proprio riconoscere che il verde paradiso degli amori infantili ha incontrato in Rovensky un altro poeta. Del regista Mac Fric ricordavamo con piacere *Janosik* (Janosik, il bandito, 1936), una storia popolaresca ambientata sullo sfondo delle aspre giogaie della Slovacchia centrale e recitata nei costumi di un settecento alquanto arbitrario. La recente visione del film conferma la prima favorevole impressione. Uno straordinario movimento anima il film dalla prima all'ultima sequenza; un soffio generoso di libertà lo pervade come nei drammi romantici di Schiller. Bella soprattutto la scena finale quando Janosik, prima di essere impiccato, si mette a ballare e nel suo slancio di amore verso la vita abbraccia financo la forca, tetra immagine della morte. Questa sequenza raggiante di ebbrezza romantica è della più limpida risonanza poetica.

Meno ci ha, oggi, interessato *Panenství* (Verginità, 1937) di Otakar Vávra ove solo è dato rilevare la naturale scioltezza di un racconto dal troppo facile piglio feuilletonesco. Questa breve rassegna del cinema ceco non sarebbe completa se non ci fosse stato presentato il noto documentario di Karel Plicka: *Zem spieva* (1933) ove si alternano poeticamente scene di pastorizia ad altre di agricoltura, sulle quali sentiamo trascorrere la vicenda dolce della stagione; mentre i canti popolareschi cechi sposano senza sforzo il folklore e la tradizione. Alla fine un vento inquieto investe le corolle dei fiori selvatici e le cime dei vecchi abeti e allora noi ci chiediamo umilmente il perché di questo tremare arcano. L'opera grave e serena conferma il punto segnalato dal critico ceco Jean Kucera che cioè « l'aspetto essenziale del cinema dell'Europa orien-

tale è quello dei rapporti tra l'uomo e la natura di cui l'avventura umana rappresenta solo l'animazione e il movimento; laddove quello dell'Europa occidentale appare fondato prevalentemente nei rapporti tra uomo e uomo, al di là dei quali la natura appare solo come il deserto dei deserti ».

Introduzione al cinema inglese.

INTRODUZIONE AL CINEMA INGLESE — Al periodo in esame risale la fondazione della nuova scuola dei documentaristi britannici ad opera di John Grierson. Laureato a Glasgow egli compie un lungo soggiorno negli Stati Uniti usufruendo di una borsa di studio Rockfeller. Ma quando torna in patria, nel 1928, pensa alla creazione di un documentario inglese che sia destinato a raggiungere una eccellenza inglese — niente di più ma niente di meno —. Fra le facoltà dello spirito, dice Chévrillon, ce n'è una che gli inglesi veramente apprezzano ed è quella che essi chiamano *soundness of common sense*: epperò Grierson consiglia ai suoi connazionali di seguire il tradizionale loro genio positivo — quello di Locke e di Hume — attaccandosi alla diretta realtà della sensazione: *common sense of camera;* orientando cioè la produzione più in senso sociale che estetico e sviluppando i temi dell'umano lavoro. In questo atteggiamento è facile veder refluire l'origine protestante e l'eredità industriale del moderno mondo inglese. I registi di questa scuola producono una serie di film il cui specifico incanto è costituito dall'atmosfera di diffusa musicalità poetica in cui sono immersi, nonostante il tono familiare e quasi dimesso della esposizione, e dove ogni racconto, leggermente romanzato, sembra riempito come una fiala dai vapori trasparenti della lirica ispirazione.

La mostra presenta due tra i più apprezzati lavori di questa scuola *Night Mail* (1936) di Basil Wright e Harry Watt e *North Sea* (1938), pure di Harry Watt. La retrospettiva è poi integrata da un film scientifico del celebre scienziato Julien Huxley fratello di Aldo, *The Private Life of the Gannets* che per la sua serietà ci ristora da certe moderne pagliacciate pseudo-scientifiche di Disney ove gli effetti del ridicolo più inopportuno profanano la vita nelle sue forme più manifeste. Completano questa sezione alcune produzioni di altri autori come *Home Life in the Marshes* di Mary Field e *Rainbow Dance* di Len Lye. Il ciclo si chiude con *The Man of Aran* (1932-1934) di Robert Flaherty e *The Edge of the World* (1937) di Michael Powell. *L'uomo di Aran* è il poema del mare e dell'umile fatica dell'uomo. Questa opera profonda e semplice, di cui il mare è il vero protagonista, mantiene intatto il suo incanto, In certi momenti si ha proprio l'impressione che il movimento delle onde guidi la camera nelle riprese, suggerisca le inquadrature, formi il montaggio, così come una volta poté dettare ad Eschilo il verso famoso che esalta il riso fragoroso dei marosi. *The Edge of the World* racconta invece l'avventura di un gruppo di colonizzatori scozzesi nell'isola di Horda (ad ovest dell'Irlanda) completamente disabitata. Fra le sue rocce a strapiombo volano nugoli di uccelli marini, mentre nere pecore vagano sui brulli pianori, immersi nella nebbia; e le onde del mare si insinuano nel dedalo degli scogli oscuri e immensi. Conoscevamo questa produzione, ma rivedendola non possiamo che confermare le suggestive impressioni della prima visione.

L'impero coloniale rappresenta un punto di vista « oltremodo lusinghiero per il governo britannico, se esso fu capace di sormontare una simile irrazionalità politica a forza di capacità e di destrezza ». Questa recente osservazione

di un uomo di stato inglese può servire da introduzione alla serie di film prodotti da Alexander Korda e diretti da suo fratello Zoltan sebbene, per quanto riguarda i film girati in India, noi siamo lungi dall'affermare che la storia del cinema inglese abbia trovato in costui il suo Kipling. *Elephant Boy* (La danza degli elefanti, 1937) presentato alla mostra conferma questa nostra opinione; che cioè non bastano le evoluzioni di alcuni pachidermi addomesticati a far parlare l'India. Rimane il sorriso del piccolo indiano Sabù a quest'epoca non ancora hollywoodizzato. Lo stesso episodio della danza degli elefanti, che nel testo originale incute una sorta di suggestione panica di fronte ad una così solenne e curiosa manifestazione di forze primigenie, risulta sullo schermo perfettamente insignificante.

Poche altre opere integrano la mostra del cinema inglese. Così abbiamo rivisto con una certa commozione una sequenza della *The Private Life of Don Juan* (L'ultima avventura di Don Giovanni, 1934) per la regia di Alexander Korda, perché questo film rappresentò il commiato dallo schermo di Douglas Fairbanks senior. Per una curiosa coincidenza Don Juan appare al declino della vita, seduttore invecchiato che non ha ancora rinunciato all'amore e preso in ridicolo da belle donne ardenti che formano intorno a lui un serto di velenosi fiori femminili. La suggestiva riduzione della novella dickensiana *Scrooge* (1936) per la regia di Henry Edwards conferma la felice sorte di Dickens sullo schermo, tutte le volte che i registi inglesi o americani sono riusciti a comporre delle belle illustrazioni animate, che danno l'impressione di sfogliare ancora le pagine del testo.

La conversione di G. B. Shaw al cinema rappresenta uno dei grandi eventi della storia del film inglese di questo periodo. In effetti la trasposizione del *Pygmalion* è molto piaciuta in questa sede retrospettiva al punto che è stata proiettata una seconda volta a generale richiesta. Questa robusta commedia cinematografata deve la sua riuscita non solo alla felice interpretazione di Leslie Howard ma anche al fatto che gli adattatori, Anthony Asquith e lo stesso Howard, lasciarono intatto il dialogo originale il quale per la sua concisione, il continuo fluire di immagini ricche di senso, il brio divertente del dialetto *cockney,* sembra aderire naturalmente al movimento dinamico del film. Altro successo è stata la fantasia comica dell'ungherese Friedrich Feher: *The Robber Symphony* (1935), storia adorabile ove la madre, il bimbo, il cantante girovago, il cane e l'asino vanno per le strade al seguito di un organo di Barberia nel cui interno è nascosto un tesoro inseguito dai ladri. Questa deliziosa *suite,* che non diviene mai una vera e propria *poursuite,* lascia in verità pensare più a Clair che alla tradizione tipicamente britannica del comico di *non sense.*

Alla vigilia della seconda guerra mondiale il cinema inglese sta per raggiungere il suo pieno assetto di lavoro con studi a Denham, Elstree, Pinewood. Tutto questo complesso sorto in non più di due lustri minaccia di crollare allo scoppio delle ostilità. Ma neanche in questa occasione gli uomini del cinema britannico si scoraggiano. Essi decidono di costruire a Denham una trincea « Maginot » in miniatura ove vengono custoditi in una gigantesca cassaforte migliaia di metri di negativo, assieme agli apparecchi tecnici più costosi. In effetti la «Maginot di celluloide» resiste egregiamente al punto che alla fine della guerra il suo tesoro viene trovato intatto. Allora il cinema inglese risorge dai suoi ipogei e si accinge a vivere uno dei periodi più interessanti della sua storia.

l cinema sovietico dal muto al sonoro.

Il cinema sovietico dal muto al sonoro. — I primi anni del sonoro rappresentano per il cinema sovietico un periodo di transizione segnato dal confluire dei vari indirizzi creativi sul piano del realismo socialista i cui orientamenti si consolidano definitivamente intorno al 1935 (3). Periodo di transizione anche dal punto di vista della tecnica giacchè la sostituzione del film sonoro avviene in Russia molto gradatamente se è vero che ancora nel 1934 vengono prodotti molti film muti e che il primo piano quinquennale ne prevede oltre duemila, fino a tutto il 1937. La retrospettiva veneziana presenta produzioni appartenenti esclusivamente a questo periodo (1930-1934). Non è certo il caso di formulare in questa sede un giudizio di insieme su un cinema ancora così poco noto come quello sovietico. Ci basta solo fermare il punto, del resto abbastanza ovvio, che queste opere possono ritenersi valide quando i loro autori vi portano tanta fiamma e tanta comprensione da oltrepassare la tesi riuscendo a darci là descrizione appassionata di un ambiente o di un mondo in formazione; quando cioè si sente vibrare dietro lo schermo la voce del poeta; e questi riesce a farci amare la spontaneità e la generosità naturali della sua umile umanità.

Ma se così è, occorre riconoscere che la selezione sovietica è eccellente. Tra l'altro la cinematografia russa, a differenza di quanto viene con tanta disinvoltura praticato in Europa e America, mantiene anche oggi il privilegio delle belle intelligenti e sensibili riduzioni di opere letterarie. E' il caso della *Peterburgskaja noc'* (Notti bianche di San Pietroburgo, 1934) per la regia di Grigori Rosal, un film ricavato da due racconti di Dostoiewski dei quali sono protagonisti gli umilianti e gli offesi, che popolano il mondo del celebre romanziere; peccatori distrutti, piccola gente mortificata ed esclusa, nobili spiriti sconvolti dall'angoscia, devoti che non predicano ma mendicano sui quali pure balena, a tratti, la luce dell'amore simboleggiata dalla notte bianca di Pietroburgo; una specie di aurora boreale che precede l'alba. Non meno riuscita è apparsa la riduzione del lavoro teatrale di Ostrovski *Groza* (1934) di Vladimir Petrov. Certo la descrizione della vita di provincia sotto gli zar vi appare fresca e vivace e per nulla cristallizzata nei soliti luoghi comuni del cinema proletario. Ma il vero protagonista dell'azione è il fiume, largo, calmo illuminato dalla luna o in preda all'uragano. Queste scene confermano la maestria del cinema sovietico quando entra in contatto con la natura.

Il vero successo della mostra è stato però *Putëvka v zizn'* (1931) di Nikolai Ekk. Nessun tema più permeato di propaganda poteva essere offerto al regista, come questo della rieducazione delle migliaia di ragazzi abbandonati che esercitano il brigantaggio in città e nelle campagne dopo la prima guerra mondiale. Eppure la convinzione umana di Ekk è così sicura e profonda, il suo entusiasmo così trascinante, da trasformarsi sempre in poesia. Ad ogni fotogramma noi sentiamo il trionfo di questa vita geniale e creatrice, celebrata con una così fresca spontaneità di accenti, da farci proprio credere a ciò che dice Pasternak; e cioè che la rivoluzione è stata per il popolo russo come un respiro troppo a lungo ritenuto e che dopo di essa ciascuno sia tornato nella vita come se fosse sopravvenuta una nuova nascita. Non minore consenso ha

(3) Cfr. Glauco Viazzi: « Breve storia del cinema sovietico » su « Rassegna sovietica », n. 6, anno 1957 e segg.

riscosso la presentazione dei *Vesëlye rebiata* (Tutto il mondo ride, 1934) di Aleksandrov, uno dei pochi film sovietici proiettati, a quei tempi, anche in Italia. Non solo per la felice satira del mondo borghese (citiamo per esempio la visione della spiaggia dove una riuscita angolazione mette in risalto l'immondo carnaio che si estende in riva al mare, sotto il sole dell'estate trionfante) ma anche per il delicato lirismo che pervade certe altre scene: tutte quelle iniziali per esempio, di cui è protagonista un flauto, magico non meno di quello di mozartiana memoria, perché è capace di trasformare gli uccelli nei vari strumenti dell'orchestra come nei film di Méliès.

La rassegna sovietica è integrata da un documentario: *Celiuskin* (1934) dove sono esposte le vicende della spedizione polare Schmidt e del fortunoso salvataggio dei suoi componenti; e dal capolavoro di Dovzenko *Zemlia* (La terra, 1930) uno dei grandi film del periodo muto: tutto animato dallo scintillio dei sensi, dall'innocenza degli esseri, dallo spettacolo vergine e portentoso della natura. « Quando poi il protagonista Vassili è ucciso dal rivale, per un motivo di cieca gelosia, e il suo corpo viene portato al cimitero su rudi assicelle di legno, mentre le piante e i rami ne sfiorano il volto, come per rendergli l'estremo saluto, ci accorgiamo che Dovzenko non solo è il poeta della gioia cosmica, ma vuole anche dirci che il sacrificio del giovane è necessario ed essenziale, purché chi lo compie sia un puro di cuore » (4). E' proprio il caso di concludere che quando un'uguale purezza si cala nel cuore dei registi sovietici le loro opere raggiungono immancabilmente il clima della autentica poesia.

Alcuni film svedesi.

ALCUNI FILM SVEDESI — Secondo il Bengt Idestam Almquist, storico ufficiale del cinema svedese, questo periodo segnerebbe una marcata fase di decadenza di un'arte che precedentemente aveva dato le grandi opere di Sjöström e di Stiller. In verità la piccola selezione della mostra non sembra confermare in pieno questa tesi. Uno di essi *Gläd dig i din Ungdom* (1939) per la regia di Per Lindberg sembra riattaccarsi non solo al sentimento della natura cantato da Stiller e da Sjöström, ma ancora al clima morale dei drammi di Ibsen e di Bjoernson i cui protagonisti insorgono contro le menzogne e le superstizioni della nostra civiltà, esaltando la ricerca dell'umano, spoglio da ogni convenzione. L'amore dei due protagonisti non è il solito amoretto da film rosa americano, ma amore in pieno peccato. E intanto questo peccato è fatto di innocenza se è vero che attraverso di esso la vita celebra senza rimorsi i suoi trionfi. *En Handful Ris* (1939) di Paul Fejos si svolge invece in una foresta del Siam, ove una giovane coppia da poco sposata costruisce la sua capanna e cerca organizzare la propria esistenza partendo da niente. La poesia di questo film è tutta nel pudore con cui il regista ci offre il fiore di questa esistenza; il cui stelo troppo fragile sta per essere stroncato ad ogni momento dal caso o dalla natura. Alla fine il lavoro dell'uomo trionfa; ma al suo ritorno nella capanna, la moglie non potrà offrirgli se non un piccolo pugno di riso per ricompensarlo delle tante fatiche sopportate. Il terzo film della selezione, *Svedenhielms* (1935), è dovuto al più commerciale dei registi svedesi di questo periodo, Gustav Molander. Pure, quest'opera, ricca di pathos e di « humor »

(4) Cfr. Roberto Paolella: « Storia del cinema muto » (cap. XXVII), Ed. Giannini, Napoli.

prettamente nordici, si distingue per una magnifica recitazione da parte degli interpreti anche secondari.

film italiani e la personale» di Genina.

I FILM ITALIANI E LA « PERSONALE » DI GENINA — « L'omaggio reso dalla mostra di Venezia ad Augusto Genina, a due anni dalla sua scomparsa, vuol essere riconoscimento di una vocazione e di una fedeltà al cinema durata oltre quarant'anni, attraverso tutte le stagioni dello schermo italiano dalla fioritura muta alla così detta rinascita sonora, alla risurrezione postbellica. Una carriera proba ed eclettica contrassegnata da esperienze, generi, stili, dissimili tra loro e nell'ambito della quale risultano opere di cospicui meriti » (5). La visione delle opere presentate in retrospettiva non può che confermare questo equilibrato giudizio. Tra i film muti quelli che rivelano più compiutamente la personalità del regista sono *Il piccolo cerinaio* (1914) e *La gelosia* (1915). Soprottutto *Il piccolo cerinaio,* dove la maniera di Genina appare felicemente dimostrata; in quanto egli, a nostro avviso, rappresenta, contro le ridondanze barocche del divismo nostrano, un diverso ma costante filone della produzione italiana; che in esso perpetua una certa tradizione di racconto, casto timido e borghese, ma ricco di grazia minuta e sommessa in netta opposizione con le trame cruente dei grossolani « drammi passionali ». La produzione di Mario Camerini raccoglierà in seguito il meglio di questa maniera di trattare un film usando il registro di tono minore. Ed è ancora ad essa che può essere riallacciata la corrente di quei registi che, anche più tardi, e cioè al tempo del sonoro, vediamo creare, come Ferdinando Poggioli, un certo numero di opere ristrette in schemi un po' voluti e convenzionali, ma fresche delicate e sensibili, che si distinguono per il riserbo con cui la vicenda è significata; ed a cui va collegata la prima esperienza di Vittorio De Sica regista.

Qualche volta questo atteggiamento, pur riuscendo ad evitare la retorica del forte « dramma passionale » italiano, inceppa negli eccessi di una sentimentalità un po' troppo ingenua ed edulcorata. Ma certe altre volte Genina consegue risultati più maturi, come è il caso di *Il Corsaro* (1923) in cui il regista si giova dell'interpretazione di quell'eccellente attore nostro che fu ai suoi tempi Amleto Novelli. Abbiamo infine rivisto con piacere il *Cyrano di Bergerac,* del 1923, dove il colore è felicemente trattato: queste tinte vivaci ma un po' acide, assortite con un certo gusto dell'insieme, ricordano l'esperienza di Laurence Olivier in *Enrico V.* Di Genina regista del sonoro, la Mostra ci ha dato occasione di vedere il meglio, e cioè *Lo squadrone bianco* (1936). *L'assedio dell'Alcazar* (1940), *Cielo sulla palude* (1949). Noi scartiamo decisamente *Prix de beauté* (1929); il suo ritmo troppo lento non è quello che meglio si adatta ad un soggetto effervescente e un poco cinico, che in un primo momento avrebbe dovuto essere trattato da Clair e quindi nello specifico tempo clairiano: il *prestissimo* seguito *dall'andante un po' mosso.* Quanto a *Nous ne sommes plus des enfants* (1934) il rimpianto del tempo perduto è certo formulato da Genina con delicatezza e col suo abituale registro di tono minore; ma la storia appare diluita in immagini troppo tepide e talore insipide. Circa *La femme en homme* (L'ultimo lord, 1931), confessiamo, in verità,

(5) G. Cesare Castello: « Ricordo di Augusto Genina », Ed. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, Venezia, 1959.

di gradire poco questo genere di smancerie pseudo-sentimentali, della ragazza maliziosa ma dal cuore d'oro, che rappresentano purtroppo una costante del nostro cinema.

Veniamo alle opere maggiori. *Squadrone bianco* si svolge in Libia, con Fosco Giachetti nel ruolo del capitano coloniale, scontroso ma generoso, il quale si incontra con un giovane tenente venuto in Africa per dimenticare una donna; la solita donna infausta a cui, seguendo la storia del cinema, ogni nazione europea dovrebbe almeno un pezzo delle sue colonie. La bellezza del film va invece ricercata negli esterni, alieni di ogni artificio come dal facile romanzesco esotico. Si può anzi dire che esso consti di una unica scena: l'inseguimento dei ribelli da parte delle truppe regolari tra gli spazi del deserto. Ma è proprio attraverso questa monotonia che l'opera raggiunge il suo pathos. L'avanzamento dei meharisti nella piana sterile, la tempesta che li avvolge di nebbia secca e polverosa, la loro marcia prudente e accanita per raggiungere la pista che conduce al pozzo, ecco alcuni passaggi che venivano elogiati dalla critica francese perchè testimoniavano un lirismo sobrio ed incisivo che a tratti ricordava la maniera e l'accento di Kipling. *L'assedio dell'Alcazar* ci è apparso invece, nel suo insieme, un po' troppo congegnato e massiccio. Ma le scene che descrivono la vita dei rifugiati nel fortilizio sono della più colorita efficacia. Vediamo, sotto il bombardamento, dei bambini rincorrersi e giocare, una donna partorire, una fanciulla girare un macinino da caffè, in mezzo ad altre donne sedute in cerchio. Ma ciò che sopratutto conta sono alcune visioni isolate della vita di guerra; un incursione degli assediati tra le strade deserte, in una delle quali la presenza di una fontana riesce a creare un senso improvviso di solitudine e di pace; l'esecuzione del franchista legato alla ruota enorme di un carro, in un rustico cortile, ove galline e pulcini circolano anche tra le gambe della vittima e che starnazzano appena un po' più forte dopo la scarica. *Cielo sulla palude* chiude degnamente la « personale » di Genina. Quando diciamo che in alcune sequenze il suo clima è quello autentico della santità non ci sembra di poter formulare un riconoscimento più lusinghiero dei risultati artistici raggiunti dal regista, verso la fine della sua operosa carriera.

Opportunamente ristretta la rimanente mostra del cinema italiano durante il periodo che non è certo tra i più brillanti. *Montevergine* (1939) di Carlo Campogalliani è un film piatto e convenzionale il quale sta solo a provare che in questo genere del realismo provinciale gli italiani non sono finora capaci di andare molto oltre il libretto della « Cavalleria rusticana ». Quanto a *Cavalleria* (1936), di Goffredo Alessandrini, la ricostruzione dell'ottocento, ai suoi tempi tanto vantata, consiste nella raccolta di tutte le immagini fatte che i nostri contemporanei gradiscono su questo tema: le uniformi sgargianti degli ufficiali, il sentimentalismo delle ragazze, i vecchi gentiluomini in monocolo: snob e... poltroneria... La verità è che solo quando i registi nostri e quelli stranieri si saranno convinti che, per rievocare un'epoca non bastano i luoghi comuni propri di essa, noi potremo nutrire la fondata speranza che un vero artista cinematografico possa darci un'opera seria e profonda come l'« Éducation sentimentale » di Flaubert sull'epoca Louis-Philippe. Quanto a *Luciano Serra pilota* (1938) dello stesso regista avevamo solo il ricordo confuso di certi trafficanti sud-americani che facevano pensare più alle operette di Offenbach

che a Bolivar: la recente visione ci lascia concludere che il film avrebbe molto guadagnato, nel nostro giudizio, se ne avessimo conservato solo quel ricordo confuso.

Completa l'aspetto positivo di questa rassegna il mirabile documentario di Pozzi Bellini *Il pianto delle zitelle* ove è descritto un pellegrinaggio delle genti di Ciociaria e di Abruzzo al santuario del Monte Autore, la faticosa marcia e la dura ascesa. Questo breve poema sulla fede degli umili ha talora la profondità e la semplicità di accento del canto piano gregoriano. *Il pianto delle zitelle* è stato realizzato nel periodo in cui era preposto alla direzione della Cines Emilio Cecchi, al cui fattivo interessamento dobbiamo alcune tra le poche opere valide del cinema italiano di questo periodo, tra cui possiamo ricordate anche *1860* di Blasetti, *Gli uomini, che mascalzoni!, Piccolo mondo antico*.

La verità è che tra i film della selezione solo *Gli uomini, che mascalzoni!* (1932) di Mario Camerini mantiene intatto il dono della sua grazia e della sua freschezza, pur avendo come soggetto un semplice idillio tra un operaio della periferia e una commessa di negozio sullo sfondo della fiera di Milano. Bardeche e Brasillach nella loro storia del cinema non esitano a definire deliziosa questa commedia. E a ragione. Anche in Italia il film fu assai bene accolto. In effetti quando vedemmo Vittorio De Sica portare con disinvoltura e con la sua aria di buon ragazzo — di allora — una giubba e un berretto da operaio, tutti avemmo l'impressione che una boccata di aria pura stesse per prorompere nell'ambiente convenzionale del film nostrano, i cui protagonisti erano usi a portare lo smoking anche in Maremma in pieno mezzogiorno. Per le stesse ragioni piacque *Il signor Max* (1937), pure di Camerini, ove c'è anche una satira efficace del mondo aristocratico con i suoi grotteschi automatismi, gli intercalari, le boccucce, i tic. Se questa satira avesse avuto un po' più di mordente caustico, avremmo potuto forse avere una caricatura di questo mondo non meno valida di quella della borghesia fin di secolo, in *Chapeau de paille d'Italie* di René Clair.

Un certo interesse va riconosciuto a *La signora di tutti* (1934) di Max Ophüls; in verità la musa melanconica e un poco flebile di questo regista è assente in questo dramma di robusta impostazione psicologica. Ma il film segna una bella interpretazione di Isa Miranda — nel ruolo di una donna troppo amata e che a tutti aveva recato danno e cattiva ventura. Specie quendo prima di morire la protagonista rivive la storia folle della sua vita, come in sordina, per l'azione dell'anestetico e sotto il segno casto della morte. In questa scena, resa dalla Miranda con una grande patetica vibrazione interiore, affiorava l'Ophüls di *Liebelei* e delle produzioni più affini alla sua musa triste e alla sua melanconia un po' morbosa.

La selezione americana.

LA SELEZIONE AMERICANA — L'assortimento di questa selezione ha certo dovuto offrire notevoli difficoltà se è vero che essa presenta gli esemplari di tutti i generi. Insomma panorama o caos? Nel cast generale delle attrici primeggia naturalmente Greta Garbo. Ella eccelle in *Anna Karenina* (1935) per la regia di Clarence Brown. Certo ha ragione Arnoux quando rileva che gli attori americani, con la loro corporatura da giuocatori di base-ball, erano i meno idonei a rendere la forza sognatrice dei protagonisti originali, ma se-

condo noi ciò che più difetta al film è quella intrinseca necessità degli eventi per cui i personaggi del libro, pur realizzando la loro volontà, aderiscono non meno fatalmente al loro destino. Solo la Garbo si mostra cosciente di questa forza, perchè ella non tanto interpreta il ruolo di Anna Karenina ma riesce addirittura ad *essere* Anna Karenina. Non meno in forma ella ci appare in *Queen Christina* (La regina Cristina, 1933) per la regia di Robert Mamoulian, nella grande scena della locanda in cui la vediamo ancora una volta tormentata e rapita. Invece ci è piaciuta un po' meno in *Grand Hotel,* del 1932, regia di Edmund Goulding, ove il suo stile è un po' troppo da serata in onore.

Particolarmente riuscita la « personale » di Capra nel quadro della selezione americana. Certo la commedia *It Happened One Night* (Accadde una notte, 1934) ci appare sempre fresca, per quanto un po' troppo ingenua nella sua struttura. Comunque non bisogna dimenticare che questo modello, divenuto celebre, alimenta per cinque anni la produzione americana per lo meno fino alle prime commedie di Preston Sturges. Il film dava poi qualche volta anche l'esempio delle parecchie situazioni senza uscita di cui solo la donna è arbitra e tipiche della grande commedia classica, dalla « Lysistrata » di Aristofane alle « Nozze di Figaro » di Beaumarchais. Come nella celebre sequenza dell'autostop realizzata da Capra con il rigore di una vera e propria casualità meccanica: quando i due innamorati trovandosi in mezzo alla strada, nell'attesa di un mezzo di trasporto, cercano invano di fermare le automobili che passano, fin quando la giovane donna vi riesce egregiamente, piazzandosi bene in vista sulla strada e mostrando le gambe. Ma l'opera veramente geniale di Capra, durante questo periodo, è e rimane *Mr. Deeds Goes to Town* (E' arrivata la felicità, 1936) dove Gary Cooper incarna con grazia sostenuta la figura del protagonista, un tipo intermedio tra il Misantropo e Candide; la cui asprezza sia temperata dall'ottimismo di Mr. Babytt e lo spirito di satira voltairiana integrato da una valida simpatia verso l'umanità. Di Capra, regista di film drammatici ben sceneggiati e ricchi di fini e sottili notazioni psicologiche, la mostra presenta solo una sequenza di *Forbidden* (Proibito, 1932) con protagonista Barbara Stanwyck. Presenta pure una sola sequenza di *Twentieth Century* (Ventesimo secolo, 1934) di Howard Hawks ed è stato un vero peccato perchè, se i nostri ricordi sono esatti, il film rappresenta una delle più vivaci pitture del mondo teatrale, dei tic e manie degli attori, che agiscono nella vita come si trovassero sempre sulla ribalta, con lo stesso estro, la stessa enfasi, lo stesso esagerato pathos dei gesti della voce e dei sentimenti. In relazione ai rapporti tra cinema e teatro la mostra presenta *Strange Interlude* (Strano interludio, 1932) di O' Neill adattato per lo schermo da Robert Z. Leonard. In verità il dramma di O' Neill è ridotto ad un volgare intrigo feuilletonesco che cinquant'anni fa avrebbe potuto anche essere intitolato « Le colpe dei padri ». Ma questa produzione può essere ricordata per una nuova applicazione tecnica del mezzo sonoro, nel senso che i pensieri segreti dei personaggi erano espressi dalle loro voci fuori campo, senza che essi pronunciassero mai una sola parola. Per questo, molti si ostinarono a parlare di Freud e di mondo sub-cosciente che invece non c'entravano affatto.

Due film di questa selezione ripropongono il problema del colore. In *Becky Sharp* (1935) il regista Rouben Mamoulian dichiara di voler impiegare il colore come coefficiente drammatico dell'azione. La scena più famosa

è quella in cui viene annunciato che Wellington ha deciso di dare battaglia a Bonaparte. Qui la sequenza è tutta alta in colori che passano dalle tonalità asciutte del grigio ed irreali del bleu a quelle prevalenti del rosso. Ma poi questo colore fondamentale, mantenuto in sordina quando il ballo si apre, si trasforma nel più cupo scarlatto al momento in cui gli ufficiali si allontanano, per mettersi alla testa dei reparti in procinto di marciare verso il nemico. Intanto la tromba suona e Wellington, scintillante di argento come una medusa, si affaccia al balcone in mezzo ad un bouquet di donne graziose che trepidano in abito da sera, mentre da lontano si ode il cannone. Ma questa riuscita applicazione del colore quale elemento drammatico del racconto non basta da solo a darci la soluzione. La verità è che il problema estetico del colore potrà essere seriamente impostato solo quando, perfezionata la tecnica, i suoi artisti saranno posti in condizione di « vedere in colore »; di rendere le significazioni visuali dei colori e quei rapporti tra l'ombra e la luce che forse rappresentano l'aspetto metafisico della grande pittura; in una parola di orchestrare i colori e cioè di cercarne l'armonia generale non per soddisfare il semplice gusto decorativo. Quanto il cinema a colori sia lontano da questa meta è dato riscontrare vedendo il breve short, pure presentato alla mostra, *La cucaracha* (1935).

Nè valgono a risolvere questo problema le decalcomanie di Disney e del suo *Biancaneve e i sette nani*. L'opera di Disney è forse la sola che nel corso di questa mostra ci sia apparsa in gran parte sorpassata. Tra l'altro la figura umana rende a Disney un cattivo servizio. Il principe sembra fatto di pane di zucchero e ricalcato sui calendari dei parrucchieri; mentre Biancaneve è soave e melliflua fino alla nausea per riattaccarsi al filone quacquero presbiteriano delle « fidanzate di tutti », da Mary Pickford a Deanne Durbin! Invece il mondo degli animali è evocato con grazia, perchè, una volta tanto, Disney abbandona il suo gusto per la sguaiata deformazione caricaturale. Gli scoiattoli, che usano le code come spazzole, i grilli che fabbricano tappeti col lavoro delle loro zampe, le tartarughe rovesciate che fanno da ceste per i fiori... Che se i sette nani possono dirsi anche essi ben riusciti, questo si verifica perchè appaiono assai più vicini ai coniglietti e alle cerbiatte che alla stucchevole Biancaneve e al principe-di-zucchero-candito.

Accanto all'ottimismo utilitario di Mr. Babytt e all'asprezza degli scrittori realisti esiste nella letteratura americana un'altra tradizione non meno importante, quella del terrore. In effetti il romanziere Nathaniel Hawthorne fu il pittore tenebroso di tutte le colpevolezze puritane, lo stesso Melville si lancia alla ricerca della mitica balena che incarna le potenze del male; mentre su una scala più bassa di emozioni il romanzo nero o gotico, così in voga nella seconda metà del secolo XIX, continua ad affascinare le moderne generazioni col nome di *thrilling* (6). La mostra presenta due esemplari di questo cinema maledetto. Una sequenza di Frankenstein che è abbastanza l'archetipo del genere, e la riduzione di *Il Dr. Jekill* (*Dr. Jekill and Mister Hyde,* 1932) di Rouben Mamoulian, dalla quale non esula il significato più profondo, quando vediamo la mano di Hyde trasformarsi in estremità villosa e l'ango-

(6) Cfr. Cyrille Arnavon: « Les américains découvrent Edgard Poe », in « Les lettres françaises » n. 770, 23 aprile 1959.

scia dipingersi sul bel volto di Fredric March, quasi come ultimo appello della coscienza che l'istinto cieco sommerge.

Il film *gangster* è assente dalla mostra. In verità il problema del gangsterismo è vasto e profondo. Ai principi del secolo le intersezioni tra il sindacalismo nascente e il gangsterismo che, pur imponendo taglie esose ai lavoratori, ne difende gli interessi contro le pretese dei padroni, erano così frastagliate che solo un profondo conoscitore della materia riesce oggi a distinguere la parte del bene e quella del male (7). Naturalmente il cinema coglie solo il lato romanzesco di questo problema, illustrando, non senza efficacia, questo partito preso di violenza nuda che il film come *Scarface* raggiunge l'accento di un lirismo disperato sotto il segno di una fatalità mostruosa. Nell'ambito di questo repertorio possiamo citare tra i film della mostra *Winterset* (Sotto i ponti di New York, 1937) di Alfred Santell. Ma i pregi di questo film vanno piuttosto ricercati in certi effetti plastici già cari all'espressionismo tedesco; ombre umane che vanno in cerca di un po' di calore sotto i fetidi tubi della stazione, i docks tremanti all'alba di pallide luci, le acque purolente che lambiscono gli arenili deserti in un silenzio sepolcrale...

La selezione americana presenta qualche altra opera interessante come *Jezebel* (La figlia del vento, 1938) ove vediamo Wyler eccellere nel raccontare storie lucide e sobrie che si compongono naturalmente intorno a caratteri e tipi: la bugiarda di *These Three,* l'americano impicciato e ottimista di *Dodsworth,* la ragazza prepotente e impulsiva di *Jezebel.* Difficile è invece ritrovare Lubitsch nel film drammatico *Broken Lullaby* (1932) storia di un reduce esposta tutta in superficie e con un piglio lagrimoso che eravamo lungi dal sospettare nel delizioso autore di *Ninotchka.* Manca tra l'altro la sequenza della parata patriottica registrata con un ritmo claudicante, adeguato al passo di un grande invalido zoppo di una gamba che vi partecipa: riuscito *specimen* di cinema subiettivo, ma pure di un glaciale esorcismo delle immagini, creato dalla pura tecnica della ripresa. Tutto sommato un effetto alla Stroheim ma di uno Stroheim assai meno virulento e per nulla impegnato. Questa sequenza, ripeto, manca del tutto. Pure io ricordo di averla vista, nella edizione del film presentata in Francia; precisamente a Rognac ad una delle prime sedute di cinema retrospettivo (1945) dell'attuale dopoguerra. Neppure completa mi pare l'edizione del noto documentario di Lorentz *The River* (1937). Nelle prime bobine noi vediamo specchiati la vita eterna del Mississippi scavata nella bruciante calotta della terra; con le sue rive tormentate dalla lunga macerazione delle piante, le capanne dei pescatori, i molini natanti... e tutte queste apparizioni sopravvenire nello spazio e nel tempo, come le acque del fiume nel suo letto. Invece abbastanza ridotta ci è parsa nella edizione della mostra la seconda parte ove il regista descrive la vita moderna dell'immenso corso d'acqua.

La retrospettiva veneziana ha voluto anche fare un tuffo nel cinema di avanguardia americano così poco noto tra noi. E ci ha presentato *Lot in Sodom* (1933). Jacobs ricorda il film di Sibley Watson e Melville Webber per l'im-

(7) Cfr. Burton Turkus e Sid Feder: « Murder Inc. », Ed. Gallimard, Parigi, 1933, (ed. francese).

piego scaltrito ed elastico di tutte le risorse della macchina da presa. Secondo noi, già nel 1933 questi effetti dovevano aver fatto abbastanza il loro tempo. Ciò che invece a noi sembra tuttora stupefacente è la mirabile caratterizzazione ebraica dei personaggi e del racconto, al punto che in certi momenti pare proprio di scorrere le pagine della Bibbia, senza soluzione di continuità tra immagini descritte ed immagini visive.

Infine la mostra presenta tre opere della più alta qualificazione. *Il traditore* di Ford, *I ragazzi della via Paal* di Borzage, e *Capriccio spagnolo* di Sternberg. Il film di Ford (*The Informer,* 1935) mantiene intatto il suo carattere di monologo della coscienza e anche di confessione raggiunta attraverso il valore essenzialmente plastico e naturalmente simbolico delle immagini; rimanendo un'opera del più profondo e lancinante significato umano. Su un piano diverso, anche il film di Borzage *No Greater Glory* (1935) non smentisce il giudizio favorevole conservato dalla nostra memoria. Questo tetro episodio di caporalismo tra minorenni rende certo in maniera impressionante la vita del gruppo minorile, svincolato da ogni rapporto con la famiglia e così precocemente asociale. E intanto i suoi protagonisti dimostrano non solo una ferocia implacabile ma anche una dignità e un coraggio che trasformano la giungla di via Paal in una dura scuola della volontà. Nel resto, il film deriva il suo speciale patetico dal fatto che queste visioni alternano con i quadri della misera vita della povera gente, in ispecie della famiglia del sarto a cui appartiene il piccolo Nemecsek il più delicato di questi ragazzi ed il più voluto bene dalla madre; e che alla fine soccombe in uno di questi scontri della guerra finta, per una semplice questione di amor proprio. Ma la vera rivelazione americana della mostra è stato il film di Sternberg *The Devil Is a Woman* (Capriccio spagnolo, 1935) con Marlene Dietrich, in quanto esso non era stato mai presentato in Italia. Si tratta di un'opera eccessivamente barocca ma dove il regista riesce a cogliere il duplice aspetto della Spagna immortale; della Spagna forziere araldico della tradizione, secondo la felice espressione di Orazio Pedretti, e della Spagna ebbra e carnale del tardo seicento. E' stato detto che certi passaggi ricordano stranamente *Entr'acte* di René Clair per l'insistenza con cui tornano sullo schermo alcuni motivi plastici, floreali e carnali. Il riferimento è però meramente esteriore, giacchè quì non si tratta delle immagini feeriche e frizzanti del poemetto di Clair, ma di quelle disanimate e sofisticate, che il montaggio interno trasporta ai margini della inquadratura, come la corrente trascina le ninfee sulla superficie del lago: le maschere dei feticci o dei totem, i coriandoli, alcuni volti decrepiti solcati da rughe che ricordano la celebre acquaforte di Goya « Hasta la muerte » e la visione dell'orribile vecchia che si imbelletta. Insomma tutto l'*humour* delle streghe e la morte « che folleggia sul trottoir », con al centro la visione della Marlene macabra e la struttura del suo teschio che si indovina in filigrana, sotto l'apparenza di un volto cereo illuminato gravemente dai riflessi delle candele.

Documentari e film per ragazzi

di MARIO VERDONE e ALBERTO PESCE

Thorold Dickinson, Joris Ivens, Lionel Rogosin, René Guyonnet, Filippo M. De Sanctis, presidente il primo e membri gli altri della giuria della decima Mostra internazionale del documentario e del cortometraggio, hanno avuto il merito di inserire, nel loro verdetto di premiati o segnalati, tutti, o quasi, i film che era indispensabile ricordare. Passando in rassegna le pellicole da essi menzionate è possibile indicare anche le opere migliori della Mostra, che ha raccolto circa centocinquanta film, tra documentari, cortometraggi a soggetto, film medico-chirurgici, e così via.

I film sull'arte.

La categoria film sull'arte comprendeva numerosi documentari: Los desastres de la guerra *del danese Soren Melson drammatizzava, alla Emmer, i «capricci» di Goya; Miro Bernat (già premiato a Cannes) presentava in maniera toccante nel suo* Motyli tady nejzji (Qui non ci sono farfalle) *i disegni di piccoli ebrei rinchiusi nei campi di concentramento nazisti; Juan Segarra ridicolizzava, ma involontariamente, in* Concierto en el Prado *celebri pezzi di musicisti e famose pitture nella più folle contaminazione. Basti dire che alla musica si mescolavano anche risate di bevitori, zoccoli di cavalli e grugniti di animali, mentre il legame tra brano e brano veniva creato attraverso un foglio di carta che, come uno spiritello dell'Arte, volava da una sala all'altra del Museo. V'erano anche elaborati di artigianato, documentati in* Costarica pais de las carretas pintadas, *nonché in* Pitture paesane svedesi, *e in* Makers, motifs and materials (Artigiani, motivi e materiali) *di un documentarista di Ceylon, Pragnasoma Hettiarachi. Inoltre i diligenti* Pittore Andrei Rubliov *di A. Kustov, sovietico,* Christine Swane *dei danesi Soren Melson e Jorgen Storm-Petersen,* Mondo di Rubens *di Benjamin Berg e Irving Block, americani,* Miniature persiane *di Feri Farzaneh, un* Miserere di Rouault *di Jacopo Recupero che svolge un tema già esaurientemente trattato dai francesi, il didattico* Borromini *di Primo Zeglio, e* El Greco *di Emilio Lavagnino,* Inferno di Rodin *di Henri Alekan, la* Figura sdraiata *(quella celebre di Moore, situata all'Unesco di Parigi) di Dudley Shaw Ashton. Si distinguevano nel gruppo per novità di contenuto e difficoltà di ricerca* Arte preistorica del Sahara *di Fabrizio Mori e* Haim Soutine *di Michèle Brabo; ma il migliore, anche per fattura tecnica, appariva a giuria e pubblico* André Masson e i quattro elementi *di Jean Grémillon: un elaborato cortometraggio di oltre cinquecento metri dove Grémillon analizza magistralmente il metodo di lavoro del pittore, offrendo allo spettatore il mezzo per interpretarne l'opera astratta.*

Flm di divulgazione scientifica.

Nella sezione film di divulgazione scientifica i russi hanno còlto ancora una volta una affermazione con Gli atomi ci aiutano *di P. Zinoviev, che spiega*

con chiarezza la effettuazione di alcune attività e ricerche scientifiche di alto interesse. Non raggiungevano infatti uguale efficacia dimostrativa Conquest-Wawes (Conquista-Onde) *dell'americano Frank Defelitta, né* Chimici della natura *di Enzo Trovatelli, né altri documentari francesi, britannici o portoghesi.*

Documentari geografici, etnografici, folkloristici e turistici.

I documentari geografici, etnografici, folklorici e turistici sono sempre, in ogni Mostra del Documentario, i più numerosi. E potremmo registrare il turco Fehrat *di Haldum Taner,* La costa dei pescatori *girato in Portogallo dal tedesco Alfred Ehrhardt,* I sette ponti di Koenigsberg *di Bruce Cornwell,* Isole sotto il vento *di Henry Strauss,* Transcontinental *di Jack Kuhne, tutti americani, il* Piccolo reportage dal Polo *di Jaroslav Brzozowski, polacco, nonché* Paese d'America *di Gian Luigi Polidoro e* Berlino anno dieci *di Antonio Petrucci: l'uno, presentato con successo a Cannes, e quindi fuori concorso, è un eccellente reportage tra i nostri emigrati di New York, l'altro un colpo d'occhio sulla divisa Berlino odierna, a cavallo tra due mondi. Tra i film più notevoli, in questa categoria, erano il giapponese* Fuji *di Masaharu Akasa, preziosamente fotografato,* Immortal Land (Terra immortale) *di un autentico maestro, Basil Wright, il* Pianto delle zitelle *di Gian Vittorio Baldi che riprende una tradizione già descritta in altra epoca da Pozzi Bellini ed ora ripresentata con cura figurativa e ricchezza cromatica. A questo documentario la giuria ha attribuito un diploma «per la interpretazione attenta e oggettiva di una antica espressione del sentimento religioso», mentre per il primo premio ha scelto* Skyscraper (Grattacielo) *di Shirley Clarke, Willard Van Dyke e Irving Jacoby (U.S.A.), «per le sue qualità di fresca ballata cinematografica la cui originale colonna sonora riflette gioiosamente tipici aspetti del carattere americano».*

Film di documentazione sociale.

Il film più interessante di tutta la Mostra, sullo stile di Tutti i giorni eccetto Natale *di Anderson, ci è apparso* We Are the Lambeth Boys (Noi siamo i ragazzi di Lambeth) *di Karel Reisz. Approfondito e ben montato, è uno studio attento, psicologicamente esatto, di un gruppo di adolescenti di Londra, colti nel loro ambiente sociale: una conferma del valore della scuola documentaristica britannica, ancora all'avanguardia, e della preparazione tecnica, oltre che dell'intuito registico, del Reisz, che ha di recente pubblicato un utile libro sul «Montaggio del film». Per la giuria questo documentario ha meritato una segnalazione nella categoria «film di documentazione sociale», dietro l'americano* My Own Yard to Play In (Un cortile dove giocare) *di Phil Lerner: opera che coglie con senso lirico e verità i giuochi e le aspirazioni dell'infanzia in una grande città moderna. A noi è parso che* Noi siamo i ragazzi di Lambeth *avrebbe potuto guadagnare il massimo premio della Mostra, attribuito invece a Michele Gandin per* Non basta soltanto l'alfabeto. *E', questo, un documentario di alto livello artistico che sa descrivere con commossa partecipazione, come si esprime il verdetto della giuria, un costruttivo sforzo per la risoluzione di urgenti problemi sociali nel Mezzogiorno, dove il film è stato realizzato a cura dell'Unione nazionale per la lotta contro l'analfabetismo. Nulla da eccepire sui meriti del documentario italiano, sul cui Gran Premio avanziamo qualche riserva soltanto per il fatto che il Gandin già aveva ottenuto a Venezia la stessa distinzione, in epoca precedente, con un cortometraggio di uguale ispirazione,* Cristo non si è fermato a Eboli. *Nella stessa categoria, o se volete, nella precedente, si erano anche fatte notare alcune significative pellicole:* Desert Conquest (Conquista del deserto) *di Lex Halliday, e* New Guinea Patrol (Pat-

tuglia in Nuova Guinea) *di Peter Dimond, entrambi australiani, mentre l'impressionante* La mer et les jours *di Raymond Vogel sulla vita, le lotte, i naufragi e i lutti dei pescatori dell'isola di Sein veniva presentato fuori concorso, perché già proiettato a Cannes.*

Cortometraggi a soggetto.

La sezione «cortometraggi a soggetto» aveva notevoli pellicole degne di ricordo. La migliore, per noi, era Pavcina (La ragnatela) *di Zdenek Brynych, uno* short *che, con altri quattro, compone un film presentato anche nella sezione informativa della Mostra «grande» col titolo* Cinque fra un milione. *Interpretato con freschezza da Karla Chadimova descrive con giusto tono e cura stilistica le prime rivelazioni sentimentali della gioventù.* Passeggiata per la vecchia città *di Andrzej Munck (Polonia) è una rapida corsa per Varsavia, con poetiche invenzioni visivo-sonore: ha avuto il primo premio di categoria, mentre il film di Brynych è stato menzionato. Avremmo preferito una soluzione inversa. Nello stesso gruppo figuravano:* L'indimenticabile 1859 *di Guido Guerrasio, un mediometraggio che rievoca la cronistoria del 1859, anno fondamentale per la storia della indipendenza italiana, dalle patriottiche rappresentazioni teatrali alle battaglie di Magenta, Solferino e San Martino, ricorrendo ad una preziosa documentazione iconografica. Peccato che l'attraente materia prenda spunto dal ritrovamento, da parte di un giovanotto, impersonato da Arnoldo Foà, del ritratto di un antenato. Il film torna, alla fine, sullo stesso poco felice spunto iniziale senza riuscire a fargli acquistare sapore di autenticità. Appartenevano alla stessa sezione il delicatissimo* Histoire d'un poisson rouge *di Edmond Séchan, realizzato con una sensibilità degna di Albert Lamorisse (di cui Séchan è stato operatore) e fuori concorso perchè reduce da Cannes;* Armer Kleiner zirkus (Povero piccolo circo) *del tedesco Richard Scheinpflug, e* Piccioni viaggiatori *del polacco Andrzej Dyia. Quest'ultimo è l'unico sfuggito all'attenzione della giuria. Descrive una gentile tradizione tra i minatori polacchi: il passaggio di colombi viaggiatori assistiti dai minatori che li aspettano al varco sui tetti per dar loro cibo. Il documentario, delicato e poetico, ben figurava nella ricca selezione della Polonia, dove era anche un cortometraggio, figurativamente ben composto,* Acciaieria, *e un breve reportage sulla* Caccia.

Film per la televisione.

Altri film a soggetto si incontravano nella categoria «per la televisione»: ad esempio Appalachian Spring *di Peter Glushank e Martha Graham (U.S.A.) dove era ripreso un balletto creato per il palcoscenico, ambientato all'epoca dei pionieri, su musica di Aaron Copland (primo premio di sezione); mentre il polacco* Lo stadio *di Stanislaw Jedrycka e l'olandese* Variazioni elettroniche *di Gerard Raucamp erano segnalati ex aequo tra i film sperimentali e di avanguardia. Nessun primo premio veniva attribuito in questo gruppo, che non presentava novità rilevanti, nemmeno nel brevissimo* Short and Suite *di Norman McLaren.*

Pupazzi e disegni animati.

Nella categoria film a pupazzi e disegni animati particolarmente suggestivo ci è apparso Dottor Faust *di Emil Radok, che fa rivivere il tradizionale teatro boemo delle marionette e rievoca con interesse drammatico una antica leggenda popolare. E' risultato il migliore del suo gruppo, dove pur figuravano una deliziosa fantasia disegnata,* Moonbird *di John Hubley (U.S.A.), un originale* Cambio della guardia, *polacco, di Halina Bielinska e Wlodzimierz Haupe, realizzato con la animazione di fiammiferi e di scatole di fiammiferi,* Il topo e il gatto *di Wladislaw Hehrebecki, gustoso disegno animato, appar-*

tenente anch'esso alla selezione polacca, nonché il Signor Prokouk detective *di Karel Zeman e* I miei dodici papà *di Edouard Hoffman, entrambi cèchi: quest'ultimo, bizzarra satira di una donna sposata dodici volte, e realizzata con dodici disegnatori diversi.*

Documentari di informazione.

La Mostra del documentario ha sempre una categoria, la più numerosa, dove entra un po' di tutto: sono i documentari di informazione che vanno dal poemetto lirico al reportage, dal film sul lavoro al documentario di cultura varia. Per la giuria è emerso particolarmente Le Roi Soleil (Il re sole) *di Jean Vidal, che dà una interpretazione nuova ad un soggetto di storia classica trattato con sapore attuale. Ma avrebbero potuto distinguervisi anche* Circo immortale *di Herbert Soggelke, con un ricco materiale iconografico,* Spalle alla città *di Michele Gandin, sulla vita alla periferia di una grande metropoli,* Ventesimo secolo *di S. Gourov, dove sono raccolti interessanti documenti cinematografici sullo sfondo dei maggiori avvenimenti politici e storici dell'epoca,* Uomini sopra la terra *del cèco Bruno Sefranka, dedicato agli operai destinati a compiere riparazioni nelle cento torri della antica Praga, e* Vacances au paradis (Vacanze in Paradiso) *dove Jean l'Hote vede con senso di* humour *i visitatori dell'isola di Capri.*

Film fuori concorso.

Alcune interessanti pellicole, come già abbiamo visto, sono state proiettate fuori concorso: tra queste Il tempo si è fermato *di Ermanno Olmi, che la giuria non ha ritenuto tale da rientrare nelle categorie previste dal regolamento, perché di lungo metraggio, con trama e con personaggi, sia pure presi dal vero. Al film, nondimeno, non è mancato l'apprezzamento del pubblico e di due giurie speciali: quella del Centro internazionale del cinema educativo e culturale (C.I.D.A.L.C.), che gli ha assegnato la «Gondola d'argento», e quella del Premio San Giorgio, che ha elogiato la chiarezza e la misura con cui l'Olmi ha scoperto in due semplici personaggi i valori essenziali dell'amicizia, attraverso una serena visione della vita, coraggiosamente in contrasto con le mode brutali e pessimistiche oggi imperanti. Realizzato dalla sezione cinematografica di un importante complesso elettrico, il film è stato girato a 2.800 metri di altezza, nel ghiacciaio di Veneroccolo, dove stanno per essere ultimati i lavori per la costruzione di una grande diga. Nella lunga pausa invernale il cantiere viene abbandonato e rimangono due soli guardiani. Ma uno scende a valle per le vacanze di Natale ed arriva un giovane sostituto: è uno studente che non ha l'aria del montanaro e che si è portato dietro un mucchio di libri per approfittare della solitudine e prepararsi agli esami. Non è facile l'intesa tra il vecchio guardiano e il nuovo venuto, così diverso. Ma il giovane è cordiale e simpatico. Il vecchio dapprima si sente a disagio e forse ha anche un po' di soggezione. L'amicizia, d'altronde, per la loro vita di solitudine è indispensabile. A poco a poco, attraverso i piccoli fatti di ogni giorno, e l'interesse del ragazzo per ciò che gli sta intorno — gli impianti della diga e i campi di neve — nascerà una intesa che diventerà prima fiducia reciproca, poi amicizia. I meriti del film non si limitano soltanto alla accurata fotografia ed al significativo soggetto, che permette di osservare da vicino una grande opera al servizio della comunità, e che favorisce una migliore comprensione tra uomini di provenienza diversa; ma sono anche da riconoscere nel linguaggio impiegato e nella efficace interpretazione.*

Altro film di grande attualità, supervisionato dallo stesso Thorold

Dickinson, capo dell'Ufficio cinematografico delle Nazioni Unite, è Power Among Men (Uomini al bivio), *prodotto dall'O.N.U. e realizzato da vari registi, tra i quali l'italiano Gian Luigi Polidoro.* Power Among Men *è dedicato alle due forze che coestistono tra gli uomini: la forza che costruisce e quella che distrugge. E' diviso in quattro episodi. Il primo si svolge nel villaggio di Sant'Ambrogio presso Cassino, durante la seconda guerra mondiale. Gli abitanti fanno ritorno alle case distrutte e si adoperano per la rinascita del villaggio. Il secondo episodio ci porta ad Haiti. Non c'è, qui, distruzione, come in Italia, ma decadenza e abbandono. Un gruppo di contadini, riunito in comunità, cerca di portare la prosperità in una regione finora trascurata. Il terzo episodio è ambientato in Canadà: vi sono uomini di diversa provenienza che, a Kitinat, lavorano sulle montagne, incanalano fiumi, e fanno nascere terre feconde dove prima non era che il deserto. Infine arriviamo in Norvegia, in uno stabilimento atomico dove la radioattività è messa al servizio del progresso.* Uomini al bivio *svolge temi interessanti, ma risente un po' troppo della diversità di stili e di punti di vista dei realizzatori, come della ideazione della materia da presentare, che ha un po' troppo sapore di laboratorio. E' comunque una degna pellicola, che merita di essere diffusa e che comunica un messaggio di speranza e di fiducia nel progresso. «Non dobbiamo soltanto impedire la guerra — dice uno scienziato che appare nel film — ma imparare a sopravvivere nella pace. Abbiamo appreso a controllare le forze della natura. Adoperiamoci, ora, per imparare a controllare noi stessi».*

MARIO VERDONE

* * *

L'XI Mostra cinematografica del film per ragazzi non è stata del tutto un'edizione eccellente. Anticipata ai primi giorni di luglio, quando ragazzi e famiglie e insegnanti non si sono ancora completamente sottratti agli impegni scolastici, essa ha apertamente mostrato una certa carenza di entusiasmi e adesioni da parte del pubblico giovanile e adulto, sebbene l'organizzazione avesse confinato i film della sezione didattica in proiezioni private, quasi segrete, e raccolto i film ricreativi e spettacolari nelle proiezioni del pomeriggio, facendo posto persino ad alcune mediocri opere fuori concorso pur di riempire il lungo calendario delle undici giornate (2-12 luglio). Della cosa si è ben presto avveduto il direttore della Mostra, che ha immediatamente promesso sostanziali modifiche alla struttura del festival del film per ragazzi: spostamento della manifestazione alla terza decade di luglio, istituzione di una commissione di selezione con piena responsabilità di scelta tra il materiale iscritto, organizzazione di mostre retrospettive di film per ragazzi — per il 1960 vi sarà così la rassegna dei disegni animati e delle marionette cecoslovacche — con parallela pubblicazione di un quaderno sull'argomento, eccetera.

Tutto allora si perfezionerà? No, di certo, se non altro perché saranno sempre difficilmente prevedibili i verdetti delle giurie. Anche quest'anno la giuria, presieduta dal prof. Volpicelli, ha alternato decisioni assennate — i giudizi, in genere, sui film didattici e sui film prodotti per la TV — a premiazioni per lo meno opinabili, come il «Todaro d'argento» assegnato a Pierino Salvadanaio *e il Gran premio attribuito al film messicano* La sunrisa de

La sunrisa de la Virgen di R. Rodriguez (Messico).

la Virgen (Il sorriso della Vergine) *di R. Rodriguez. Evidentemente il Gran premio dello scorso anno ha suggestionato i membri della giuria, che hanno creduto di trovarsi innanzi ad una nuova scuola, scissa una volta tanto dai moduli abituali della cinematografia per ragazzi di Gran Bretagna e di Russia. Ma* Pulgarcito, *malgrado alcuni difetti evidenti, sapeva conservare il fascino dell'elemento fiabesco di Perrault, pur non perdendo di vista una certa qual caratterizzazione di evidenza realistica.* La sunrisa de la Virgen *invece ha rivelato gravissime insufficienze sia nell'impostazione tematica che nello sviluppo narrativo, e la fotografia del raffinatissimo Figueroa non è riuscita a dare unicità e armonia ad un così discentrato pot-pourri, graziosità innocente di bimbi e religioso fanatismo di folle, canzonette popolari e canti religiosi alla Madonna di Guadalupe, compiaciute visioni della campagna e banali disamori della scuola.*

La produzione spagnola.

Proporre addirittura simili film all'attenzione internazionale, può essere anzi pericoloso, come è stato dimostrato quest'anno dall'insistenza con cui la produzione spagnola tende ad avvalersi delle prestazioni canore di Joselito «el niño de la voz de or». Dopo Saeta, *sopravvalutato lo scorso anno da una giuria che gli riservò il primo premio tra i film dedicati ai ragazzi oltre i tredici anni, lo spagnolo A. Del Amo non ha mutato registro, continuando imperturbabile ad ammanirci in tutte le salse il personaggio di Joselito, ora orfanello, come in* Escucha mi cancion (Ascolta la mia canzone), *ora pastorello, come in* El ruisinor de los cumbres (L'usignolo della montagna), *ma sempre canterino. Ora, a parte la fumettistica melodrammaticità di certe situazioni familiari, specie nel primo film, o il gusto quasi grandguignolesco di certe scene di violenza, come nel secondo film, resta evidente l'altro difetto fondamentale, che è proprio del protagonista; Joselito non è un Pablito Calvo dai lineamenti dolci e dall'occhio semplice e puro: egli sembra piuttosto un ometto rimasto nano, con sguardi pose sdilinquimenti sorrisi di un divo hollywoodiano, che abbia dimenticato di essere (o di essere stato) un fanciullo.*

La selezione jugoslava.

Anche la Jugoslavia ha puntato sull'elemento musicale, ma da brava nazione di prassi comunista, sulla coralità come espressione di una matura educazione sociale; in realtà Takva Pesma Sve Osvaja (Questa canzone conquista tutti) *di B. Majer — che è la storia di un tenace professore di musica il quale riesce ad educare, malgrado le proteste dei colleghi e le opposizioni dei genitori, un magnifico coro di ragazzi degno di vincere una competizione festivalesca — non ha conquistato nessuno dei piccoli spettatori, infastiditi anzi da un racconto così scopertamente e pesantemente legato a motivi astratti, o per lo meno non congeniali con i loro interessi.*

Quali sarebbero dunque tali interessi? Quali sarebbero insomma i gusti e le preferenze dei nostri ragazzi? Ciò che sinora è stato prodotto in altri paesi e per ragazzi di altra formazione storica e sociale, può essere sfruttato o no anche in Italia? A simili interrogativi non è facile rispondere. Ma a Venezia qualcuno ha tentato di farlo. Infatti, durante una conferenza stampa, organizzata dal Centro nazionale del film per la gioventù, il Centro culturale San Fedele, e per esso l'intelligente e solerte gesuita padre Bruno, ha comunicato i risultati di un ampio sondaggio svolto tra i ragazzi di alcune città italiane per conoscere le reazioni psicologiche del pubblico giovanile di fronte ad alcuni film specificatamente prodotti per loro. L'inchiesta, indirizzatasi

verso un pubblico-campione di otto città-tipo, ha permesso di dedurre alcuni orientamenti fondamentali sugli interessi dei ragazzi. Anzitutto è apparsa nettissima la loro predilezione per i lungometraggi a soggetto, non prodotti specificatamente per i ragazzi. Ed allora? Sarebbe tutta inficiata in partenza la produzione di film per la gioventù? Forse allora l'incuria, in cui essa si trova, dipenderebbe anche dalla mancanza di un pubblico che la desideri e la imponga sul mercato? Apparentemente può sembrare così. Ma, in realtà, il sondaggio ha dimostrato che tra le esigenze degli educatori, che vorrebbero inzeppare ogni film di motivi morali, sociali, didattici, e i gusti istintivi dei ragazzi, portati magari a preferire l'eccitazione drammatica e sentimentale, la violenza, la brutalità, il sadismo — specialmente se esercitati sull'adulto —, bisogna trovare un punto d'accordo. Il film per *ragazzi non deve limitarsi ad essere un film* sui *ragazzi o, peggio ancora, essere dettato da una cattedratica preoccupazione educativa. Ormai è chiarissimo che, quando si istituisce un rapporto di analogia tra cinema ricreativo e cinema educativo, i ragazzi cercano altrove le forme del loro divertimento, non nascondendo il loro dispetto per le puerilità che vengno loro ammannite.*

Brigliadoro di A. Zane (Italia).

Tra i registi italiani presenti quest'anno a Venezia, Angio Zane con Brigliadoro *— impostosi negli stessi giorni anche al Festival mondiale del bambino di Palermo —, e, in parte, anche Filippo Paolone con* Pierino Salvadanaio, *hanno mostrato di saper prescindere più che in passato dalle zeppe didascaliche. Ma tutti due i film sono apparsi fortemente manchevoli. Il primo, basato sull'affetto di un ragazzo per un cavallo, sulla loro fuga verso la città e sulle loro sconcertanti avventure sino al lieto epilogo, non è riuscito ad avvincere, malgrado la compattezza del racconto indubbiamente più omogeneo che in* Gli avventurieri dell'uranio, *e la istintiva recitazione del piccolo Briciola (D. Cipani), che non hanno potuto ovviare alla mancanza di ritmo emotivo e alle sconnettiture di una debole sceneggiatura. Il secondo poi è apparso subito un film discutibile; c'è una carrellata iniziale, poi la macchina da presa si mette innanzi alla ribalta scenica del teatro dei burattini di Maria Signorelli, che recitano e cantano i girotondi o le filastrocche di «Fra Martino campanaro», delle «Figlie di Madama Dorè» e la favola famosa di «La principessa e il ranocchio»; e la macchina se ne sta immobile sino alla fine — né valgono a variare lo spettacolo i brevi inserti dei piccoli spettatori che osservano compiaciuti —, poi c'è un'altra carrellata ed il film è finito. La lode va limitata dunque alla grazia delle favole e al fasto accurato e prezioso delle scenografie e dei costumi, rivelati da un vivido colore su fondi neri: ma tali ragioni non ci sembrano sufficienti a giustificare la premiazione del film, gratificato del «Todaro d'argento» tra i film a soggetto per ragazzi dagli 8 ai 12 anni.*

Pierino Salvadanaio di F. Paolone (Italia).

La selezione italiana non è stata certamente più felice nell'ambito didattico. Salvo I roditori *di Virgilio Tosi — un documentario di divulgazione realizzato senza infamia e senza lode —, le altre esperienze sono state tutte un vero fallimento, tanto più grave quanto più presuntuoso era il motivo tematico. Non si sono salvati né* La ceramica ha nome Faenza *di Fernando Cerchio, nato dal solito equivoco che il documentario culturale per ragazzi sia solo una «puerilizzazione» del documentario tout court, né* Scuola lappone *di C. Abbati — pochi esterni in cinemascope, qualche canto della Lapponia, quattro*

ciabatte di pelo non sono sufficienti a darci un quadro, sia pur approssimativo, del paese —, né infine Passeggiata scolastica *di C. De Leonardis, un documento affatto inutile, tecnicamente brutto, tematicamente confuso e approssimativo, realizzato forse per le ambizioni locali della scuola elementare di Ivrea.*

La selezione statunitense.

Sul piano didattico, è da segnalare invece la massiccia invasione delle pellicole statunitensi, che hanno puntato soprattutto sulla quantità, mescolando perciò a prove mediocri o banali (cfr., per esempio, Training You to Train Your Dog (Vi insegnamo a educare il vostro cane) *di T. Sherdeman o* Moving Things on Land (Cose che si muovono sulla terra) *di R. B. Churchill e S. Vescher, sul problema dell'attrito, documentari scientificamente e didatticamente efficaci, tra cui si possono citare non solo i due film menzionati dalla giuria,* Life of the Molds (Vita delle muffe) *di J. Jacoby e W. Van Dyck, uno studio fotomicromgrafico al rallentatore del mondo delle muffe, e* How to Make Puppets (Come fabbricare dei burattini) *di M. e V. Valdivia, notevole per l'estrema chiarezza con cui sono descritte le fasi di lavorazione dei pupazzi di cartapesta, ma anche il film di R. J. Ford* Exploring by Satellite (Esplorazione di un satellite), *dedicato alla costruzione, prova e lancio di un satellite da Cape Canaveral.*

La selezione cecoslovacca.

Limitata al campo didattico, e pertanto in tono minore data la vastità di interessi e di valori della sua cinematografia per i ragazzi, è apparsa la produzione della « Cecoslovensky Stàtni Film » di Praga. A Venezia essa ha inviato tre documentari didattici, La foresta in primavera *e* La foresta in estate *di V. Trapl e* Orientamento nella natura *di V. Hrubes, ai quali i giovani spettatori non hanno porto soverchia attenzione. I primi due film, malgrado la bellezza del commento musicale e la suggestione delle immagini vibrate su sapienti cangiamenti di colori e di luci, hanno ceduto ad una certa intonazione liricizzante, il terzo ha oscillato tra una lezione di geografia astronomica (per studenti di scuole elementari e medie) e di topografia fisica (per studenti di istituti tecnici).*

La selezione sovietica.

Buone esperienze di cinematografia didattica sono venute anche dalla Russia, che ha inviato all'XI Festival veneziano film didattici per ogni categoria di ragazzi. Per i più piccini, V. Polkovnikov, avvalendosi dei disegni animati della Soiuszmoultfilm e della musica di R. Katchaturian, ha spiegato con Presto pioverà — *giudicato il miglior film della categoria per bambini sino a 7 anni — il fenomeno della formazione della pioggia, interpretandolo in forma gaiamente fantastica, sulla scia di un noto proverbio. Per i più grandicelli, L. Tverdkhlebeva ha illustrato la necessità della* Ginnastica mattutina *ai fini di un armonico sviluppo del corpo nella difficile fase dell'adolescenza, mentre N. Tikhonev ha descritto la preparazione fisica e spaziale degli* Astronauti a quattro zampe *lanciati con i satelliti artificiali (il film ha meritato il premio tra i film didattici per ragazzi dagli 8 ai 12 anni). Per i ragazzi oltre i 13 anni, infine, V. Sciubin ha steso con* Aeronautica *una breve storia del pallone aerostatico e del suo attuale impiego scientifico e F. Vjazmenskaya ha illustrato con sufficiente chiarezza la struttura e la vita del* Paramaecium caudatum.

Tambu Lambu di V. Bitchkov (U. R. S. S.).

Della selezione russa però il miglior film è stato indiscutibilmente Tambu Lambu, *di V. Bitchkov. Il film è il tipico esempio di una novella cinematografica per ragazzi, sostenuta da una vivace sceneggiatura e dall'impagabile recitazione dei due piccoli protagonisti e ritmata con abile contrappunto tra la*

simpatica presenza di Mitka e Vokha, che nel ricevere durante una festa di Capodanno un telegramma firmato da Tambu Lambu sono costretti a raccontare la loro avventura, e la rievocazione della ricerca, affannosa, ma sempre brillante, che i due amici fanno di Tambu Lambu, un esploratore polare proprietario di un notes casualmente trovato dai due ragazzi.

La giuria ha forse cercato di ovviare alla sottovalutazione di Tambu Lambu, *inaccortamente posposto all'italiano* Pierino Salvadanaio, *assegnando il «Todaro d'argento» tra i film a soggetto per ragazzi oltre i 13 anni al lungometraggio di G. Ninfolov,* Cacciatori di animali. *Il film, che racconta la graduale conquista del coraggio da parte di un timido inesperto cacciatore di tigri il quale fa parte di una spedizione incaricata di catturare alcuni animali vivi per il giardino zoologico, è piaciuto, sia per la consueta perizia narrativa, qua e là monotona, ma sempre tenuta su un piano di pulitezza tecnica e formale, sia anche per le sue ragioni educative, e cioè l'esaltazione del coraggio individuale e della reciproca comprensione attraverso il lavoro di gruppo.*

Cacciatori di animali di G. Ninfolov (U. R. S. S.).

Da una scoperta motivazione educativa è sorretto anche il disegno animato della Sojuszmoultfilm, Il primo violino *diretto da D. Babitchenko. Il film, costruito con una felice inventiva degli spunti episodici e con un delicato gusto dell'impasto cromatico, ha esposto, attraverso la storia del grillo canterino, dapprima burbanzoso e facilone, e poi solertamente éngangé, una tesi lodevole: la difficoltà dell'arte e la sua dipendenza da un quotidiano tirocinio di studio.*

Il primo violino di D. Babitchenko (U. R. S. S.).

Tra i film d'oltre cortina sono piaciuti i tre cortometraggi inviati dalla Polonia; con essi la Film Polski ha confermato i suoi progressi, sia nel film a pupazzi che nel disegno animato. Infatti Wesote Miasteczko (Luna Park) *e* Ksierniczka i Osiolek (La principessa e l'asinello) *di T. Bedzian sono due short deliziosi, che revilano una non comune agilità narrativa, anche se non ancora la perfetta animazione mimica dei pupazzi boemi, mentre la stilizzazione unidimensionale di* Psie Miasteczko (Villaggio di cani) *di E. Musialiwicz è già il segno di una superiore maturità espressiva.*

La selezione polacca.

Tecnicamente evoluto, ma stilisticamente ancora acerbo, è apparso il disegno animato nipponico, la cui produzione ha tentato solo ora per la prima volta l'esperienza del lungometraggio. T. Yabushita ha presentato una leggenda cinese, Hakuja Den (Il bambino e il serpente bianco), *la storia di un purissimo amore tra Hsu Hsien e Pai Niang, la magica incarnazione umana di un serpente bianco, contro cui lotta allo spasimo il mago Fa Hai sino a che, dopo scontri straordinari, cui partecipano forze paniche e creature terrestri, ogni cosa si appianerà con la rinuncia di Pai Niang ai suoi magici poteri e la sua umana dedizione all'innamorato Hsu Hsien. Con il suo lungo lavoro, durato quasi ottanta minuti, il regista ha mostrato di sentire troppo superficialmente l'eco di diverse, talora contrastanti, esperienze disegnative e cromatiche. Così, se da una parte ha indugiato con soverchia sapienza allusiva su forme di chiara derivazione orientale, dall'altra ha arricchito la presenza degli animali con figure di netto sapore disneyano (orso, donnola, oca, topo, cagnolino, volpe, eccetera), che non sono riuscite sempre a fondere la loro azione umoristica o grottesca entro la smemorata malinconia della leggenda cinese.*

La selezione giapponese.

Non del tutto convincente è stato l'altro film nipponico, il lungometraggio a soggetto Umikko Yamacco (Ragazzi del mare e ragazzi del colle) di *S. Ki-*

Umikko Yamacco di S. Kimura (Giappone).

mura. Mentre gli episodi che illustravano l'antagonismo tra «montagnardi» e «costieri» della piccola città di Okiura non andavano al di là della formulazione convenzionale, i personaggi apparivano smarriti ed incerti per l'acerbezza di uno scenario che dei protagonisti predeterminava il gesto senza preoccuparsi di studiarne la reazione psicologica o sentimentale, e di dosarne la recitazione secondo una accorta proporzionalità emotiva.

La selezione britannica.

Eravamo ben lontani dalla disinvolta maturità di recitazione e dalla spontaneità mimica dei piccoli attori di scuola inglese. Anche quest'anno, quantunque la giuria non abbia valutato il fatto nelle giuste proporzioni, forse per timore di cedere (o anche solo di essere accusati di cedere) ad un «condizionamento mentale britannico», le équipes della «Children's Film Foundation» hanno chiaramente mostrato di saper reggere non solo la storiella di Blow Your Own Trumpet (Capitan Fracassa) *di C. Musk, basato sulla solita formula della rivalità tra ragazzi per una festivalesca competizione di suonatori di cornetta — encomiabile tra gli altri quel James Stewart in miniatura che interpreta la parte di Jim Ferm —, ma anche le originali variazioni inventive di* The Salvage Gang (La banda del recupero) *di J. Krish, dove la grazia e l'arguzia di alcuni motivi comici arricchiscono la ricerca e l'inseguimento che i quattro giovani protagonisti sono costretti a fare per tutta Londra, per riprendere un letto lasciato incustodito in istrada durante un trasloco ed erroneamente scambiato dallo straccivendolo per ferrovecchio e venduto come tale.*

Tra i film inglesi poi, mentre hanno favorevolmente impressionato per la limpidezza della trattazione teorica e della dimostrazione pratica i cortometraggi didattici, come The Two-Stroke Engine (Il motore a due tempi) *di M. Orrom o* Your Skin (La vostra pelle) *di R. Wylam, gratificato del «Todaro di bronzo» tra i film didattici per ragazzi oltre i 13 anni, sono apparsi invece discutibili gli short televisivi della Granada Television,* Family Portrait (Ritratto di famiglia) *e* So Much Like Us (Così simili a noi) *di D. Fisher, impostati secondo un darwinismo di maniera, sulle analogie, o addirittura sulle somiglianze, tra l'esistenza animale delle scimmie e la vita razionale degli uomini; ha fatto eccezione l'altro documentario di D. Fisher* Table Manners (Modi di comportarsi a tavola), *notevole per l'originalità e l'interesse con cui sono presentate le varie forme di alimentazione negli animali, e ben degno del «Todaro di bronzo» tra i film televisivi per ragazzi sino ai 12 anni. Ad un film televisivo britannico,* The Cultured Ape (La scimmia colta), *è toccato l'altro «Todaro di bronzo» della stessa categoria; il disegno animato della Halas e Batchelor è qualcosa di più della comica avventura di una scimmia costretta a tornare alla giungla per trovare chi ancora attribuisca un valore supremo all'arte musicale, è anche un'argutissima critica alle forme di una civiltà corrosa dai modi epidemici di un primitivismo aculturale.*

La selezione francese.

Come la Gran Bretagna, anche la Francia ha confermato a Venezia quanto l'impegno educativo e informativo dei film a carattere didattico si disposi con un elevato valore tecnico e formale. Eccezion fatta per Le vivarium *di G. Calderon, insignificante ed inutile, gli altri cortometraggi, ed in particolare* Ni archanges ni robots (Né arcangeli né robot) *di J.-P. Decourt dedicato ai piloti degli aerei di linea,* Images des mondes perdus (Immagini dei mondi perduti) *di Ph. Lifchitz, una storia della vita narrata con l'aiuto dei fossili,* Antoine de Saint-Exupery *di J. J. Languepin, quasi un saggio monografico su*

questo grande uomo d'azione dei nostri tempi, si sono mantenuti ad un livello di notevole perizia. Tra essi Pastorale d'Automne *di E. Logereau ha forse ecceduto in una tentazione liricizzante fine a se stessa, che costituisce un po' il tallone d'Achille della produzione francese per ragazzi, portata a trasvalutare uomini e cose dalla storia al mito, dalla prassi al sogno. E' questo, in fin dei conti, anche il lievito di* Conte sur le sable (Racconto sulla sabbia) *di C. Antoine, la storia di due bimbi che giocano su una spiaggia vicina a St. Tropez con sassolini che a poco a poco prendono la forma di due cavalli; ed anche il film trasmuta allora il suo clima, dalla spiaggia reale ad un circo ideale, dai due fanciulli ai molti pupazzi di ceramica, in una ridda di acrobazie, di gesti, di giochi, che il regista ha montato con raffinata leggerezza di tocco. Il film, piaciuto per la gioiosa fantasia con cui è riuscito ad animare un vivace racconto servendosi di informi sassolini, ha meritatamente ottenuto il «Todaro d'argento» tra i film a soggetto per bambini sino ai 7 anni, lasciando dietro di sé anche l'altro film francese a soggetto,* Le messager d'hiver (Il messaggero dell'inverno) *di B. Zoubovitch e A. Payen, una favoletta breve vivificata dalla grazia dei bei colori e dall'efficacia tecnica di animazione dei burattini di Sonicka Bo.*

Con i due film a pupazzi, anche la Francia, sulla falsariga delle altre nazioni più preparate e mature, ha ribadito quest'anno a Venezia l'orientamento fondamentale della cinematografia per ragazzi, un equilibrio tra distrazione e cultura, per il quale deve trovare al più presto il punto d'incontro, se si vuole che il film per la gioventù non resti affossato in un'indifferenza totale. Il film per ragazzi infatti non deve essere solo informazione, allargamento culturale, didassi scolastica, ma anche divertimento e ricreazione dello spirito.

Alberto Pesce

Le manifestazioni collaterali

Il convegno « Cinema e civiltà »

E' conosciuto l'intendimento dell'attuale direttore della Mostra di Venezia di togliere alla manifestazione il carattere di mero concorso, di gara di sapore olimpionico fra i migliori film dell'anno. Venezia dovrebbe costituire sempre più un'occasione di incontro col cinema nel suo complesso: il film come arte, il film documentario, il film per ragazzi, ma anche il libro e il film, la musica e il film, la storia del cinema. Impostata in questo modo la fisionomia della Mostra, sempre più staccata dal frusto modello dei festival, vi sarebbe il rischio di scadere al puro attivismo o alla elefantiasi organizzativa se poi — di anno in anno — non si facesse il punto su quanto si è visto e fatto vedere, sui temi affiorati, sulle innovazioni, sui motivi ricorrenti. Già la critica fa, per suo conto, il bilancio artistico della manifestazione e aumentano i numeri speciali o gli estesi servizi in materia. Salta agli occhi però che il bilancio della Mostra strutturata come « servizio » di informazione e documentazione del cinema mondiale e della cultura cinematografica, il bilancio, dicevo, non riguarda solo il livello artistico dei film ospitati: v'è una serie di considerazioni che ne derivano sull'orientamento del pubblico e dei registi, sulle tendenze in crescita e su quelle che vanno sfiorendo, che si pone al piano più alto e complesso della civiltà. Mostra maggiore e mostre minori, sezione informativa, retrospettive, offrono un panorama completo che non può non riflettere le direzioni di movimento della società o almeno delle società che nei film si esprimono. Risulta pertanto opportuna l'iniziativa concordata fra il direttore di Venezia e il Centro di cultura e civiltà della fondazione Giorgio Cini di indire a partire dal 1959, *al termine di ciascuna Mostra, un convegno internazionale su « Cinema e civiltà ». Alla prima edizione, svoltasi nell'Isola di San Giorgio all'inizio di settembre, han partecipato, in giusta proporzione, studiosi del cinema come Luigi Chiarini e Carlos Fernandez Cuenca, registi come René Clair — che presiedeva — e Roberto Rossellini, attori come Elsa De Giorgi, e, dall'altra parte, scrittori, poeti, giornalisti come Palazzeschi, Montale, Valeri, Baldacci, Piovene, un filosofo come Ugo Spirito, un giurista del prestigio di Carnelutti. Ugo Spirito ha immediatamente eliminato ogni sospetto di comodo accademismo con una relazione inquietante e polemica su « Cinema e persona », in cui ha delineato il decadere della concezione idealistica dell'arte come conseguenza al decadere della persona sommersa dalla collettività; il condiziona-*

mento della società attraverso le forme più diverse penetra oltre le più intime barriere dell'io, sicché sempre più alla società di individui va sostituendosi un unitario uomo-massa, base d'una nuova civiltà in fieri *di cui ancora indefiniti sono i contorni. La relazione di Spirito denunciava con chiarezza le caratteristiche dell'attuale fase della storia umana e tuttavia giungeva a conclusioni difficilmente accettabili sia sul piano filosofico generale (la persona può essere infatti menomata e intaccata ma mai distrutta, se si ponga mente al concetto di persona) sia su quello estetico (l'eliminazione dell'io dalla creazione artistica, pur superando l'estetica idealistica o almeno certo crocianesimo, è anch'essa impossibile, proprio ricollegandosi al concetto di persona). Il dibattito che ne nasceva era comunque fruttuosissimo e si polarizzava infine in un dialogo Carnelutti-Spirito. Tuttavia la relazione di Spirito, se aveva il merito di smuovere le acque e di far ascoltare il contributo d'un filosofo di chiara fama, presentava anche il rischio di evadere dal rigoroso ambito del convegno — il rapporto cinema e civiltà — per sconfinare nel troppo vasto campo del rapporto arte e civiltà. Per Spirito, anche in passato (si pensi al suo scritto sul neorealismo), il cinema è solo un « aggancio » esterno per riproporre in termini essenzialmente divulgativi le tesi del problematicismo di cui è senza dubbio l'esponente maggiore. La seconda giornata, invece, ha avuto modo di incanalarsi subito nel sentiero giusto per il contributo di Rossellini e le relazioni di Castello e Staehlin. Da Rossellini ci si aspettava una relazione e si è avuto invece un intervento; ma col suo modo, pieno di calore e di convinzione, di porre i problemi in termini immediati e realistici, Rossellini ha stabilito il necessario ponte con l'attualità, intervenendo poi a più riprese nel dibattito per puntualizzarlo o riportarlo al tema. Il regista ha denunciato soprattutto la tendenza dei produttori a standardizzare oltre ogni limite il film per renderlo adatto ai tipi di pubblico più disparati: si fa un film per uno spettatore non più che sedicenne, un film che in nessun modo può far pensare né tantomeno essere suscitatore di civiltà. Giulio Cesare Castello, nella sua relazione — forse la più apprezzata dai convenuti — ha inquadrato il convegno in una dimensione storica, sfuggendo alla genericità di altri e tracciando un itinerario di « Cinema e violenza » attraverso le varie epoche della storia del cinema, situando i film nel loro contesto di storia non solo del cinema ma della cultura e della società e non dimenticando i necessari riscontri col parallelo evolversi del costume. Un sacerdote spagnolo, Carlos M. Staehlin, ha svolto invece, più sinteticamente, l'aspetto generale del tema della violenza, forse con qualche schematismo, ma con indubbia profondità, ad esempio nell'analisi del significato riposto del genere western e di quello « horror ». In particolare ha poi distinto la rappresentazione della violenza dalla violenza soggettiva, che è quella perpetrata dal film nei confronti dello spettatore agendo spesso sul suo subconscio. Interessante è da rilevare come, secondo l'autorevole sacerdote spagnolo, i film di guerra debbano adempiere alla funzione di suscitare nello spettatore l'orrore e il rifiuto di ogni conflitto. René Clair, nel garbato e colto discorso di chiusura, ha infine richiamato gli uomini di cinema al dovere di tener conto del pubblico, stabilendo sempre con esso un contatto il più possibile immediato e semplice.*

Traendo le somme, mi sembra che la prima edizione del convegno abbia

offerto essenzialmente una lacuna, quella d'un divario fra la precisa informazione storica e culturale sul cinema di alcuni e l'ignoranza di altri, con conseguente difficoltà di portare avanti i diversi temi senza scadere nel generico. Per le edizioni degli anni venturi credo sia opportuno ripetere in ciascun giorno l'utile dicotomia della terza giornata; una relazione generale e una relazione storica che dia gli indispensabili riferimenti. Secondo criterio che sarà opportuno seguire è quello d'una stretta correlazione fra dibattito del mattino e proiezioni al pomeriggio, proiezioni che non siano casuali ma integrino — a modo di esemplificazione — il dibattito e a cui faccia seguito, a sua volta, una seconda concreta discussione sul film visto. Sugli inevitabili difetti, che si sono concretati nell'assenza di conclusioni scritte, hanno prevalso tuttavia, senza alcun dubbio, i pregi che incoraggiano a riprendere e a continuare l'iniziativa. Si è stabilito infatti un clima autenticamente culturale, di discussione serena, cioè, dove ciascuno si sforzava di convincere l'interlocutore del proprio punto di vista senza sottovalutarlo né rifiutarlo a priori. Tanto più utile è stato questo clima sereno nell'accostare uomini di provenienza ideologica a volte opposta (si pensi al Carnelutti, autore d'un libro sul « Padre nostro » e a Spirito che sostiene invece il tramonto del Cristianesimo) e nel superare le stesse tragiche divisioni del mondo (erano infatti presenti anche studiosi dell'Est, come il prof. Toeplitz di Varsavia, interlocutore intelligente e libero da remore propagandistiche). Venezia ripeta dunque il convegno rendendolo, come è nei propositi, permanente, e contribuisca anch'essa a quel costante inserimento del cinema nel moto in avanti della società che è la caratteristica del momento storico che andiamo vivendo.

ERNESTO G. LAURA

Intelligenza filologica per la Mostra del libro

Proprio su queste pagine, l'anno scorso, si proponeva con buon senso, ma anche acutezza filologica, di affiancare la Mostra del libro alla Retrospettiva. In che modo? Fornendo agli spettatori la possibilità di consultare un « corpus » bibliografico il più completo possibile concernente appunto la manifestazione retrospettiva. Il discorso calava a pennello, nel '58, soprattutto perché la Mostra aveva inteso rievocare la figura e le opere di due personalità come Erich Von Stroheim e Asta Nielsen. Ma quest'anno la retrospettiva non è stata dedicata a un regista o a un attore, bensì ai « migliori film presentati a Venezia dal 1932 al 1939 », e Castello e Bertieri hanno compilato un ponderoso catalogo, ricchissimo di citazioni bibliografiche, che avrebbe reso superfluo, quasi un doppione, una Mostra del libro dedicata all'argomento retrospettivo. E poi, è meglio dire la verità, i temi cinematografici non sempre sono degni di reggere una bibliografia che giustifichi la sua presenza. Per citare un caso: la retrospettiva comprendeva anche una rassegna dei film di Genina. Come si può immaginare un apparato bibliografico serio che si mette in movimento per cercare tutti gli articoli, tutte le pubblicazioni pos-

sibili sul regista italiano recentemente scomparso? Una ricerca simile sarebbe eccessiva, oltre che poco utile (perché si può già immaginare a quale livello stia la pubblicistica che si è occupata di Genina, se si escludono quegli articoli intelligenti apparsi su riviste specializzate). Quindi una Mostra del libro « monografica » si dovrà fare a tempo e luogo, quando, per esempio, le retrospettive si occuperanno di Eisenstein, o Clair, o del cinema svedese, per fare degli esempi sostanziosi. In casi come quello attuale, è meglio che la Mostra del libro resti sulle basi che ormai da cinque anni è venuta costituendo.

Ma esaminiamole un po', queste basi, magari dal confronto degli ultimi tre cataloghi. L'ultimo è certamente, rispetto agli altri, di un pulizia e praticità tipografica ammirevoli: ogni sezione viene contrassegnata da pagine più spesse e di diverso colore, col risultato di una più rapida consultazione. Il periodo di tempo comprendente i volumi esposti, che nelle altre edizioni partiva dal 1952, *si è esteso al* 1948 *(ma non si poteva raggiungere il* 1945, *così da giustificare le date, e fare una rassegna del libro cinematografico dopo la guerra? Questo* '48 *non significa nulla, se non una difficoltà materiale che non si riesce a superare). I libri e le riviste sono aumentati di numero, insieme ai paesi partecipanti alla manifestazione. Ma sostanziali cambiamenti non sono avvenuti.*

Così com'è concepita, la Mostra del libro è un grande magazzino di pubblicazioni, per niente funzionale e soprattutto privo di intelligenza filologica. La sua unica utilità è informativa, ma si tratta di informazione monca e priva di agganci volontari con gli editori, che sono lasciati liberi di inviare o meno, gratuitamente, le loro opere. Serve quindi a documentarci parzialmente su ciò che si pubblica sul film nel nostro e negli altri paesi. Troppo poco. Urge che una manifestazione così insolita e indubbiamente originale abbia una sua funzione dinamica, dia un senso alla sua materia, che non deve essere quanto più possibile abbondante, ma quanto più possibile omogenea. Un grosso errore per esempio è stato quello di dividere costantemente le sezioni per Paesi. Non si tratta di letteratura, di problemi linguistici, ma di film, ossia di problemi cinematografici. Perciò è sulla scorta di questi problemi che i libri vanno divisi e ordinati. Si prenda, a caso, una delle otto sezioni che compongono la Mostra: la sezione « tecnica ». Veniamo a sapere che in Francia sono stati pubblicati 17 *volumi, in Germania* 23, *in Giappone* 2, *in Gran Bretagna* 37, *in Italia* 10, *e così via. Con quale senso, con quale indicazione? Bisognerebbe invece spezzare l'ordinamento per nazioni e creare delle sottosezioni dedicate a:* 1) IL COLORE; 2) L'ACUSTICA; 3) TECNICA DELLA RIPRESA; 4) FOTOGRAFIA, *eccetera. Così come è necessario chiarirsi alcuni concetti prima di costituire le sezioni di* ESTETICA E CRITICA *e* STORIOGRAFIA E DOCUMENTAZIONE. *Nella prima si può trovare un saggio di Giulio Cesare Castello sul cinema neorealista, un libello del Lawson contro il maccartismo nel cinema americano, e i saggi di Solmi su Dreyer, Chaplin, Clair. Nella seconda si trovano gli studi della collana Guanda, certo più brevi di quelli di Solmi, « Cinema italiano del dopoguerra » di Carpi, che è lo stesso tema del Castello, e gli sfoghi di Freddi (« Il cinema »). Confessiamo di non capire qual'è la differenza tra le due sezioni, nè i criteri di catalogazione degli ordinatori della Mostra. Sembrerebbe tuttavia logico unire* CRITICA E STORIOGRAFIA, *lasciare sola l'*ESTETICA, *e far sparire la strana parola* DOCUMENTAZIONE, *troppo comoda*

per nascondervi tutti i libri che mal sopportano le catalogazioni (non si abbia invece paura di creare nuove sezioni). Quanto all'insana « voce » che va sotto il nome di FONTI LETTERARIE, *un assurdo cimitero di romanzi, dovrebbe essere ordinata per cinematografie. Allora la Mostra potrebbe rispondere a domande come questa: a quali fonti letterarie attinge la cinematografia francese?*

Il difetto della manifestazione, così com'è impostata, consiste proprio in questo mancar di rispondere a domande vive, che servano di base a un discorso culturale. Quest'anno è stato reso più funzionale e più « estetico » il catalogo. Vediamo se, l'anno prossimo, si arricchiranno e si renderanno più funzionali le sezioni, che son rimaste le stesse, con gli stessi errori, del '58. Non occorrono neppure molte spese. Solo un po' d'intelligenza filologica.

GIUSEPPE FERRARA

Allargati ma non eliminati i confini d'Europa

Già lo scorso anno fu da altri detto, su queste stesse pagine, come la Giornata del film europeo fosse destinata, similmente alla più parte delle cosiddette manifestazioni « minori » della Mostra d'arte cinematografica di Venezia, a svolgersi quasi di soppiatto, in un tono davvero minore, che si addice più alle tranquillità dei salotti letterari che agli altisonanti clamori dei festival cinematografici. La quarta « Giornata » ha confermato la regola, anche perchè quest'anno il programma era assai sparuto rispetto alla scorsa edizione e di fronte ai quattro contometraggi, un lungometraggio e un film di allora, essa comprendeva unicamente la proiezione di quattro cortometraggi documentaristici: Ad ogni uomo un soldo *di Giuliano Tomei,* La marche de l'Europe *di Daniel Wronecki,* Vu du ciel *di Jaques Letellier e* Vingt ans après *di Paul Claudon.*

Il primo premio, consistente in una riproduzione del « Ratto d'Europa », e che nelle precedenti edizioni non era stato assegnato, è andato al film di Wronecki che con linguaggio assai sciolto mostra, in una rapida sintesi, il cammino percorso da alcune nazioni europee dall'indomani della guerra ad oggi e sottolinea lo sforzo compiuto dai vari governi per sostituire alle macerie, alle fabbriche smantellate, alle città distrutte, le opere di una ricostruzione che voleva e vorrebbe essere definitiva. Stilisticamente pregevole, del tutto privo di pleonasmi, e montato in modo ineccepibile, il film di Wronecki è senza dubbio il migliore tra i quattro presentati in occasione della « giornata ». E se un premio doveva essere dato è giusto che sia stato conferito ad esso piuttosto che ad uno degli altri tre. Quello di Tomei, pur se pulito e privo di angolosità formali, non aveva assolutamente alcuna pertinenza europeistica e si limitava a fare un discorso che è valido per un paese europeo come per una nazione asiatica. Vu du ciel *consisteva in una serie di inquadrature aeree non prive di fascino, ma di cui è assai difficile comprendere l'intimo collegamento, mentre* Vingt ans après, *pur dotato di una maggiore pertinenza tematica, è apparso del tutto privo di mordente e, in sostanza, anche d'interesse.*

Ci siamo volutamente soffermati poco sulle singole opere perchè ci preme

affrontare, sia pure brevemente, un'aspetto generale, un problema base, che avevamo già individuato lo scorso anno, ma che quest'anno è apparso con palmare evidenza: il senso della Giornata del film europeo. Le ragioni che stanno alla base di una manifestazione che, giunta ormai alla sua quarta edizione, rischia di giungere con pari fiacchezza alla quinta. A quale Europa si ispira la manifestazione veneziana, di quale Europa intende diffondere gli ideali, le speranze, i progetti, i progressi? Perchè la Giornata del film auropeo abbia un senso — per lo meno nell'ambito di una mostra d'arte cinematografica — occorrerebbe che essa si riferisse all'unica idea d'Europa che è culturalmente valida, ovvero a quella di una civiltà che dalla Spagna, alla Germania, dalla Gran Bretagna all'Italia ha una sua matrice comune, che dal periodo medioevale è giunta ad oggi attraverso una serie di avvenimenti militari, culturali, politici comuni. Anche questo, tuttavia, sarebbe a ben pensarci uno pseudoconcetto: la civiltà europea ha ormai da tempo varcato gli angusti confini geografici dell'Europa per migrare oltre Atlantico in America, dove essa ha certamente acquisito una sua autonomia, che vale però quanto l'autonomia della cultura italiana o spagnola rispetto a quella tedesca o britannica. Dietro lo pseudoconcetto «cultura europea» sta piuttosto un fatto ben preciso: l'unitarietà storica e culturale non di questo o quel paese, ma di un ambito ben più vasto che si suole designare col termine di «occidentale», e che supera in taluni aspetti gli stessi limiti geografici dell'occidente per toccare, penetrare ed essere penetrato da altri gruppi storico-culturali, quali ad esempio quello slavo.

Se pertanto dalla premessa di un'unità storico-culturale, si vuole fare conseguire la necessità, o se non altro l'ovvietà, di un'unità giuridico istituzionale, occorre sapere superare i limiti delle attuali divisioni politiche, occorre prescindere dalle provvisorie realtà istituzionali del momento, non confondendo i dati ontologici con le necessità deontologiche. Gli organizzatori della Giornata del film europeo sembrano avere dimenticato tutto ciò e, invece di partire da un dato culturale (l'idea di una comune civiltà ben più che europea, appunto) e di giungere ad un risultato culturale (la conseguente necessità dell'abolizione di tutti i confini, semmai), sono partiti dall'empirico restando, di conseguenza, quanto a risultati, nei limiti dello stesso. La Giornata del film europeo non esalta affatto l'ideale dell'Europa, non sottolinea per niente l'assurdità degli ostacoli doganali, non indica affatto le prospettive di un occidente, oggi, di un mondo, domani, in cui vengano abbattute le barriere dei nazionalismi, ma si limita invece a documentare i risultati o le prospettive di talune empiricissime istituzioni, quali il M.E.C., o l'U.E.O., o l'Euratom che sono e restano soltanto dei dati politici, positivi o no, non è questo il luogo per discuterlo, ma soltanto ed unicamente politici. E, in ogni caso e senza dubbio alcuno, del tutto insufficienti a costituire la base culturale di una manifestazione cinematografica, la quale se non vuole essere meramente strumentale per fini esclusivamente politici, deve essere basata non sull'empirico, ma sull'universale. Si trasformi la Giornata del film europeo in giornata del «film internazionalista» o del «film pacifista» e si vedrà come, a parte il livello eventuale delle opere presentate, la manifestazione avrà finalmente un senso, anche nell'ambito di una mostra d'arte.

La aculturalità dell'idea base è d'altro canto suffragata dalle opere che

questo anno (e lo scorso anno ugualmente) hanno figurato nella rassegna. Tomei parla nel suo documentario della necessità di una preparazione professionale, il che non ha alcunchè di specifico con l'Europa; Wronecki ci mostra l'Europa dilaniata dalla guerra e l'Europa ricostruita, ma avrebbe potuto con uguali risultati mostrarci il Giappone distrutto e il Giappone ricostruito, Letellier, confondendo la geografia con la storia, sale a 12.000 metri per dimostrarci che anche vista dall'alto l'Europa è un continente unico; Claudon ha un compito assai più facile e ci fa vedere la felicità dell'Europa di domani, trascurando il fatto che stando così le cose, una felicità ben maggiore dovrebbe venirci se di questa Europa facessero parte anche, Gran Bretagna, Svezia, Norvegia, Finlandia, Danimarca, Spagna, Svizzera, Austria per non dire della Polonia, della Germania Or., della Cecoslovacchia, della Jugoslavia, che pure qualcosa a che fare con noi, per lo meno fino a qualche anno fa, lo hanno avuto. Intendiamoci: le riserve che facciamo non sono affatto riserve di natura politica. Si tratta solamente di riserve di natura vorremmo dire squisitamente culturale. Organizzare una Giornata del film europeo intendendo per film europeo soltanto quello che parla del M.E.C. ha, a nostro avviso, lo stesso senso che fare una rassegna di film realizzati da registi biondi, o girati da operatori cinquantenni.

LINO MICCICHÈ

Il cinegiornale ignora la legge del tempo

Da quando la televisione ha portato sugli schermi domestici del video le cronache d'attualità con una tempestività con la quale il cinema non può ovviamente competere, la formula attuale del cinegiornale non ha più ragione d'essere. Mentre, fino a qualche anno fa, la cronaca filmata di una disastrosa alluvione o di un importante incontro sportivo, di un " matrimonio del secolo " o della visita di un capo di stato ad un paese straniero, potevano costituire motivo di eccezionale interesse per lo spettatore cinematografico, oggi la stessa cronaca ha l'apparenza della rappresentazione ormai avvizzita di un avvenimento di cui già si conosce ogni dettaglio. Ciononostante, la proiezione del cinegiornale — o per stanca consuetudine o, peggio, perchè protetto, come in Italia, dall'obbligatorietà di programmazione — continua ad affliggere quotidianamente, con la sua anacronistica presenza, gli spettatori delle sale cinematografiche. Nè alcun sentore di rinnovamento sembra farsi avvertire.

La situazione italiana in questo campo, se è quasi sempre peggiore, non è tuttavia molto dissimile da quella di quasi tutti i paesi del mondo, o almeno di quei sedici paesi che hanno presentato alcuni esemplari di cineattualità alla III Mostra internazionale del cinegiornale. La parziale utilità della rassegna, che ha il merito di essere l'unica del genere, è stata quella di averci edotti in merito a questa diffusa stanchezza; che tenderemmo a generalizzare se non ce lo vietasse l'assenza dalla competizione di qualche esemplare degli U.S.A. Non sappiamo in quale fase di sviluppo si trovi oggi la produzione statunitense di cinegiornali; ma non ignoriamo che, venticinque anni fa, quando non si trattava di far concorrenza alla televisione ma semplicemente

ad altre Case produttrici, fu proprio essa, nella persona di Louis De Rochemont, a dare un impulso nuovo ed originale all'attualità cinematografica.

Vale la pena di ricordare il nome di questo pioniere e di suggerirlo ai responsabili della Mostra veneziana, che nell'ambito di una delle prossime rassegne potrebbero dedicargli una «retrospettiva», costituendola di alcuni fra i migliori esemplari della «serie» The March of Time, *che iniziò la produzione nel* 1934. *Una decina di anni or sono, avemmo occasione di apprezzare alcuni esempi di quelle cineattualità proprio nell'ambito della Mostra di Venezia, in un'occasione che ora ci sfugge. La «trovata» di De Rochemont fu semplicemente quella di presentare fatti di cronaca o avvenimenti d'importanza internazionale in rifacimenti drammatici, costituiti solo in minima parte di riprese effettuate da normali cinereporters e per il resto di intere sequenze ricostruite sui luoghi stessi dell'azione reale, con dettagli tanto fedeli e meticolosi da permettere allo spettatore una visione il più completa possibile, oltre che più efficace, dell'argomento. Fu proprio sull'esempio di* The March of Time *che in U.S.A., fin dall'immediato dopoguerra, nacque — sempre per iniziativa di De Rochemont, che curò tra l'altro la produzione di* 13, Rue Madeleine (*Il* 13 *non risponde*) *di Henry Hathaway,* Boomerang *di Elia Kazan, e* Lost Boundaries (*La tragedia di Harlem*) *di Alfred Werker — e si sviluppò la tendenza a trasferire sulle strade, tra la realtà quotidiana, la macchina da presa, anche per costruire vicende spettacolari; ciò che venne erroneamente interpretato, da qualche critico sprovveduto, come un derivato del nostro neorealismo.*

L'esempio di De Rochemont ci sembra l'unico da seguire per un auspicabile rinnovamento delle formule più usuali e stantie del cinema d'attualità; purchè, bene inteso, venga affrontato con altrettanta coscienza e serietà, e non venga confuso con quelle madornali contraffazioni della realtà già operate in U.R.S.S., unicamente per mezzo del montaggio, del «Cine-occhio» di Dziga Vertov.

Nessun reale rinnovamento, ripetiamo, si è visto invece nei venti cinegiornali di sedici nazioni presentati quest'anno a Venezia. La medaglia d'argento, tuttavia, è stata assegnata a Regards sur le monde, *prodotto da «Les Actualités Françaises», che si è distinto unicamente per la varietà degli argomenti trattati e per un'elegante immediatezza di rappresentazione, caratteristica di una tradizione che risale alla vecchia «Pathé». Anche l'altro cinegiornale francese, l'*Eclair Journal, *benchè limitato ad una selezione di curiosità su un tema unico, relativo ai progressi conseguiti dall'aviazione d'oltralpe, si avvale di un'altrettanto accurata esecuzione tecnica. In quanto al* Belgavox *dedicato alle nozze delle Altezze Reali Alberto e Paola, e premiato con una medaglia di bronzo, qualora si escluda la fotografia a colori, esso appare realizzato proprio come un usuale «reportage» televisivo; all'identico modo de* Il viaggio del duca di Edimburgo, *prodotto, non a caso, dalla londinese B.B.C.*

Qualche motivo d'interesse si è potuto riscontrare nel cinegiornale tedesco della U.F.A. di Berlino, grazie al alcuni «reportages» effettuati da propri operatori in U.S.A. ed in U.R.S.S. con inconsueta e lodèvole obiettività. Qualcosa di diverso, insomma, da ciò che abbiamo visto negli altri due cinegiornali della Germania, il Wochenschau *e* Blick in die Welt: *quest'ultimo, dedicato*

all'isolamento di Berlino Ovest, si limita ad offrire una immagine assai convenzionale e propagandisticamente artefatta dell'ex capitale tedesca, che ci appare compresa in un lieto e festante benessere.

Abbiamo anche potuto notare che un tono che potremmo definire giulivo è una caratteristica pressochè costante dei cinegiornali dell'Europa occidentale: da quelli citati all'italiana Settimana INCOM, *dal* Noticiario Español *agli olandesi* Miroir des Pays-Bas *e* Nederlands Nieuwe. *Si tratti di catastrofi come di avvenimenti patriottici o sportivi e mondani, se ne ricava un'impressione quasi identica di leggerezza o, peggio, di scanzonatura e di comicità ad ogni costo. Tutto sommato, nemmeno le attualità cinematografiche dei paesi dell'Europa orientale, segnatamente il* Notiziario U.R.S.S., *sfuggono ad una simile impostazione: benchè alle inondazioni e alle gare di « rock'n roll », agli incontri di pugilato e alle manifestazioni di vita mondana, si sostituiscano frequenti inaugurazioni di dighe e quartieri popolari, festivals della gioventù e immagini di vita collettiva ed operosa, tutto viene ricondotto ad un denominatore comune, quello di un'umanità senza problemi che non si possano risolvere nella maniera più facile ed immediata. Più interessanti il* Cinegiornale jugoslavo *ed il* Polska Kronica, *sia pure limitatamente ad alcuni brani realizzati sotto forma di elzeviri riguardanti avvenimenti minimi, come possono essere i giochi dei bimbi o le esibizioni dei suonatori ambulanti.*

Per qualità squisitamente tecniche si sono fatti apprezzare il Notiziario indiano *e il giapponese* Ashai News: *in un capitolo del primo si descrive, come in un appassionante racconto, il viaggio impervio e massacrante del Pandit Nehru fra le montagne himalayane per visitare la regione del Butan; il secondo è dedicato alle nozze del principe ereditario del Giappone, descritte con largo impiego di carrelli e gru, oltre che con immagini figurativamente esemplari, come se si trattasse di un film spettacolare. L'*Israel News Magazine *ed i notiziari delle colonie portoghesi e della Columbia si confondono in un unico « cliché », dove tutto è scialbo e primitivo, dal tono fotografico al montaggio, per non dire dei soggetti trattati.*

Non si può aggiungere di più a questo trascurabile paragrafo di uno dei più oscuri settori della produzione cinematografica; che è destinato a rimanere senza storia finchè non tralascerà di essere la semplice ed occasionale registrazione di avvenimenti per diventare, sull'esempio dell'americano The March of Time, *una rappresentazione globale e consequenziale degli stessi, ed essere un più sostanziale complemento alla cronaca televisiva.*

LEONARDO AUTERA

Festival nel mondo

San Sebastian: incontro con il Sud America

Geograficamente periferico, il festival di San Sebastian — la spiaggia internazionale e mondana degli spagnoli, non distante dalla Pamplona di Hemingway — non è ancora riuscito ad imporsi alla attenzione della grande stampa e della critica, ha ancora il simpatico carattere d'una iniziativa di sapore domestico, realizzata in famiglia. Pure, San Sebastian già in queste prime edizioni sta cercando di caratterizzarsi con serietà, occupando un suo posto distinto dagli altri. Sulla scia di Venezia, lo sappiamo tutti, i festival vanno moltiplicandosi a detrimento della loro stessa importanza, rendendo più difficile il compito di scelta e di informazione del « meglio » che dovrebbe essere loro proprio. Le manifestazioni di maggior peso non possono che cercar di competere con Venezia, magari insistendo sull'aspetto più effimero e transeunte, la mondanità, e trascurando, ad esempio, le retrospettive. Le manifestazioni sorte da poco e con mezzi più che limitati, come San Sebastian, non possono inserirsi — è ovvio — nel grande duello Cannes-Berlino-Venezia (e Mosca). Facendolo, diverrebbero di questi le copie malriuscite, con i film di scarto. San Sebastian s'è messo invece sulla strada buona, cercando una propria fisionomia che lo tolga dalla sciocca concorrenza a chi ha più prestigio e mezzi e gli consenta di attirare l'interesse di critici, appassionati, produttori. Questa sua fisionomia si chiama lingua spagnola, ed è anche questo un contrassegno improprio, posto che vi partecipano paesi di lingua, per esempio, portoghese. Vogliamo indicare comunque la tendenza di San Sebastian di farsi mallevadore, di anno in anno, del meglio non genericamente offerto dai film d'ogni angolo di mondo, bensì della produzione di qualità della penisola iberica e dell'immensa area sudamericana ricollegantesi, per tradizione e cultura, alla Spagna. Bolivia, Perù, Argentina, Cile, Venezuela, nazioni cinematograficamente minori, regolarmente al bando o ai margini delle manifestazioni-pilota tipo Venezia trovano qui modo di essere raggruppate in un contesto omogeneo e di farsi apprezzare anche al di là dei loro mercati d'origine. San Sebastian dovrebbe però avere il coraggio di eliminare del tutto le partecipazioni «normali»: Stati Uniti, Italia, Polonia, eccetera, che si realizzano per forza di cose con film commerciali (*North by Northwest* di Hitchcock) o con prodotti di respiro « minore » (*The Nun's Story* di Zinnemann).

Ernesto G. Laura

Grigiore a Mosca e novità in Cecoslovacchia

Le maggiori competizioni cinematografiche internazionali del 1959 — Cannes, Mosca e Venezia — hanno rivelato la curiosa tendenza delle giurie a lasciare a casa propria i premi principali: Cannes assegnando la Palma d'oro a *Orfeu negro,* film francese, Mosca assegnando il Gran premio a *Il destino di un uomo,* film sovietico, e Venezia dando il Leone d'oro a due film italiani, *La grande guerra* e *Il generale Della Rovere.* Il sospetto di sciovinismo che grava sulla decisione di Cannes deve tuttavia dileguare di fronte al verdetto del Festival di Mosca: *Il destino di un uomo,* infatti, non soltanto ci sembra effettivamente il migliore dei film presentati a Mosca, ma anche una delle opere oggi più degne di attenzione e di studio da parte della critica poichè, oltre a rivelare in Bondarciuk una notevole personalità creativa in veste di regista (come attore, invece, ci convince poco), può costituire una validissima indicazione, aprire la strada ad una produzione media ideologicamente più matura e politicamente meno impacciata. Se *Il destino di un uomo* colpisce e piace, in un primo tempo, per il linguaggio così « cinematografico » (intere sequenze senza dialogo o dove le battute, rare, non sono essenziali per la comprensione del racconto), non va dimenticata quest'altra sua fatica, cioè la forza finalmente poetica, non più soltanto didascalica, del contenuto. Si faccia, a questo proposito, un rapido confronto con la versione cinematografica del *Placido Don.* Entrambi i film si rifanno a testi di Sciolokov ma, mentre l'opera di Gherassimov rimane una diligente, faticosa trasposizione del romanzo e non riesce a far dimenticare le origini letterarie del soggetto, *Il destino di un uomo* è un film vivo, autonomo rispetto alla fonte.

Il buon film di Bondarciuk si staglia, però, su uno sfondo dove predomina il grigiore di una partecipazione povera di cose belle o interessanti. Gli organizzatori del Festival hanno commesso — forse — a questo proposito un errore, accettando troppi film scarsamente dotati. Diciamo forse, perchè l'errore ha molte probabilità di essere stato commesso calcolando di compensare il rischio di un mediocre bilancio artistico con i vantaggi dati dalla presenza di un elevato numero di nazioni — circa una quarantina — ad una manifestazione che non poteva ignorare il significato politico, alla vigilia dei grandi « incontri » di Washington e di Mosca, di una larga partecipazione internazionale. Ecco perchè il programma allineava opere inedite accanto a film reduci da altri festival (come l'olandese *Fanfare* e l'inglese *Room at the top* in gara a Cannes, eccetera). Ed ecco perchè alla vera e propria manifestazione facevano corona tante altre iniziative: incontri, dibattiti, tribune, visite a stabilimenti cinematografici, cicli di spettacoli « retrospettivi », il « Circorama » e decine di pellicole fuori concorso. Un contorno così nutrito da far pensare che sia uno sbaglio vedere questo primo Festival di Mosca esclusivamente sotto l'angolo dei film in concorso. Nato come continuazione del Festival cecoslovacco di Karlovy Vary, al quale si alternerà d'ora in poi ogni due anni, il Festival moscovita ne ha dilatato la formula: se a Karlovy Vary le proiezioni cominciavano alle 9 del mattino, qui a Mosca non si interrompevano nemmeno di notte; se a Karlovy Vary venivano presentati fuori competizione non meno di tre o quattro film, qui a Mosca bisognava fare i conti

ogni giorno anche con non meno di due importanti « classici » della sezione retrospettiva; se a Karlovy Vary si cominciò l'anno scorso con la « Tribuna libera », qui a Mosca si è proseguito con una serie di incontri fra critici, registi, scrittori, eccetera.

Tutte belle cose che avevano un solo difetto: la contemporaneità. E poichè nella maggior parte i giornalisti presenti al Festival avevano tutto l'interesse personale e professionale a vedere molti film e a partecipare al maggior numero di discussioni, incontri, visite, il bilancio di Mosca si può considerare positivo dal lato del contenuto e negativo dal lato dell'organizzazione. E', in sostanza, lo stesso rimprovero che da più parti è stato mosso alla Mostra di Venezia quest'anno, dopo le amare esperienze dei giornalisti costretti ogni giorno ad assurde scelte fra due spettacoli parimenti promettenti ma inesorabilmente in programma alla stessa ora.

Il bilancio di Mosca, perciò, è ricco di cifre alte: trenta lungometraggi e 70 cortometraggi in concorso, venti lungometraggi e trenta cortometraggi fuori concorso, quaranta nazioni presenti, il « Circorama » con 22 proiettori e altrettanti schermi, la rassegna storica del cinema sovietico e tutto il resto di cui abbiamo detto. Fra i film in concorso, dopo *Il destino di un uomo,* si è fatto notare il pakistano *Un giorno sorgerà,* la classica rivelazione di cui un festival non dovrebbe mai privarsi, una pellicola realizzata da sconosciuti, profondamente influenzata dal Satyajit Ray del *Lamento del sentiero.* Altri titoli interessanti: *Gialsagar* (India) di Ray, *Noi, ragazzi prodigio* (Germania Ovest) di Kurt Hoffmann, *Fuga dalle tenebre* (Cecoslovacchia) di Jiri Sequens, *Ieri* (Ungheria) di Marton Keleti, *India* (Italia) di Roberto Rossellini. Pochi, troppo pochi: molti altri film rivestivano un interesse soltanto culturale, come esempi di cinematografie poco note (almeno a noi), come quella cinese (*La nuova storia di un vecchio soldato*), o principianti, come quella nordcoreana (*La leggenda di Ciun-Ian*) e quella mongola (*Delegata del popolo*).

La giurìa, composta dell'inglese Thorold Dickinson, del belga Henri Storck, del francese Christian-Jaque, dell'ungherese Nadasdi, dell'indiano Bimal Roy, del giapponese Uscihara, del polacco Jerzy Toeplitz, del cecoslovacco Antonin M. Brousil, del tedesco Rodenberg, della finlandese Emma Vaananen e del cinese Cian Zun Zian, non ebbe molte difficoltà a mettersi d'accordo. Il gran premio andava d'autorità a *Il destino di un uomo,* la prima delle medaglie d'oro a disposizione fu per *Noi, ragazzi prodigio,* presentato su invito della direzione del Festival, la seconda medaglia d'oro venne assegnata ex aequo al pakistano *Verrà l'alba* e al cecoslovacco *Fuga dalle tenebre.* La medaglia d'argento alla migliore attrice venne data a Purone Zevelsuren, interprete del film mongolo *Delegata del popolo* e quella al miglior attore venne data ex aequo agli interpreti Blinski, Pavlik e Chevtshouk del film polacco *Aquila.* Una medaglia per la miglior realizzazione tecnica fu assegnata alla Cina per *La nuova storia di un vecchio soldato,* la medaglia per la miglior fotografia fu assegnata all'operatore coreano di *La leggenda di Zukian,* miglior commento musicale fu ritenuto quello di Vilyat Khan per il film *Gialsagar,* miglior regista di film per bambini l'inglese Lewis Gilbert, autore di *Le lagrime dell'orfano.* La medaglia per il miglior soggetto non è stata assegnata e ciò prova quanto dicevamo più sopra circa il livello della rassegna.

Il « Festival cinematografico dei lavoratori » aveva quest'anno il compito

di sostituire quello di Karlovy Vary, sostituito a sua volta da quello di Mosca. La celebre cittadina termale tornerà ad ospitare il suo festival l'anno prossimo. I cecoslovacchi, intanto, poco soddisfatti dell'iniziativa moscovita che ha tolto loro l'esclusività, hanno modificato la fisionomia di quest'altro festival. Approfittando del fatto che celebrava i dieci anni, hanno fatto del « Festival dei lavoratori », che fino all'anno passato era una manifestazione di risonanza solo nazionale, un grosso avvenimento anche sul piano internazionale. Ventidue città hanno ospitato gli spettacoli in enormi anfiteatri capaci di quindicimila persone e per quindici giorni in Cecoslovacchia sembrava non esistesse altro che il cinema, tanta e tanto intensa era la pubblicità fatta ai film e la partecipazione del pubblico. Inoltre, mentre nel passato il festival aveva il preciso scopo di far conoscere all'intero paese i migliori film presentati a Karlovy Vary, senza assegnare premi e stabilire graduatorie, questa volta è stata creata una giurìa nazionale a Praga e tante giurìe regionali o provinciali nelle città sede del festival. E per rendere i verdetti delle giurie cittadine più conformi al giudizio del pubblico, ogni sera, in ogni anfiteatro, venivano distribuite alcune centinuaia di schede ad altrettanti spettatori scelti a caso.

La manifestazione ha avuto, insomma, un notevole risalto, confermato anche dall'affluenza di personalità d'ogni genere da ogni Paese di cui il festival prasentava una o più pellicole. Le nazioni presenti, oltre alla Cecoslovacchia (che al cinema conta per due perché esistono una cinematografia cèca ed una slovacca), erano l'Unione Sovietica con *Il destino di un uomo* di Sergei Bondarciuk e *Casa natale* di Lev Kuligianov, l'India con *Boot Polish* di Prakasc Arora, l'Olanda con *Fanfare* di Bert Haanstra, l'Italia con *Il medico e lo stregone* di Mario Monicelli, l'Ungheria con *Anna* di Zoltan Fabri e *La trentanovesima brigata* di Carl Makk, il Giappone con *L'uomo del riksciò* di Irosci Inagachi e *La nube mortale* di Kaneto Shindo, la Gran Bretagna con *Room at the Top* di Jack Clayton, la Romania con *Pronto! Ha sbagliato numero* di Andrej Calarasu, la Bulgaria con *L'isola dei condannati* di Rangel Valcianov, la Polonia con *L'aquila* di Leonard Buczkowski, la Francia con *Mon oncle* di Jacques Tati, la Germania Est con *Squadriglia Pipistrello* di Erich Engel, la Cina con *L'anima del mare* di Su Ciao. I cèchi presentavano *Incroci* di Pavel Blumenfeld, *Sogno di una notte di mezza estate* di Jiri Trnka e *Morta d'amore* di Jiri Weiss; gli slovacchi *All'ultimo minuto* di Andrej Lettrich e Josef Medved.

Il carattere e le finalità del « Festival dei lavoratori » (che resta un'iniziativa unica nel suo genere, nonostante quest'anno, per le ragioni citate, si sia voluto farle assumere in parte l'aspetto di tutte le altre rassegne) affiorano anche dalla semplice lettura dell'elenco dei film, dove troviamo film nuovissimi accanto ad altri reduci da mostre e festival. *Anna, Fanfare, Sogno di una notte di mezza estate, Room at the Top* e *Casa natale* li avevamo già visti a Cannes nel maggio scorso, *Mio zio* nel 1958 e *Boot Polish* nel 1955, mentre *L'uomo del riksciò* ebbe il Leone d'oro a Venezia un anno fa. La giuria nazionale, alla fine, tenendo conto dei verdetti delle giurie periferiche e dei risultati del referendum-inchiesta fra gli spettatori (si calcola siano stati, in totale, non meno di due milioni e mezzo), ha assegnato il primo premio a *Il destino di un uomo,* il secondo a *La nube mortale,* il terzo a *L'anima del mare.* Poi, secondo un vizio comune a tutti i festival di cinema, premi di vario genere

hanno finito col ricompensare quasi tutte le pellicole in gara, o per il soggetto o per la fotografia o per la regìa o per l'interpretazione o per la musica, eccetera. Fra i cortometraggi ha vinto l'albanese *Sonda petrolifera 542,* di Ilo Oaudo, seguito da *Il ciclista,* danese, di Henning Carlsen, e da *Le sette arti;* rumeno, di Ion Popescu-Gopo.

Per dare alle pellicole il modo di compiere una rotazione completa, le ventidue città sono state divise in due gruppi. Nel primo il festival si è svolto dal 4 al 12 luglio e nel secondo gruppo dall'11 al 19 luglio. Ogni città, quindi, ha visto solo nove dei venti film in programma, ma non era possibile ampliare oltre la manifestazione, sia per non degenerare in un festival la cui vastità avrebbe provocato problemi tecnici insolubili e sia per non rendere disumano il lavoro delle delegazioni straniere cui spettava di essere presenti in tutte le città dove era in programma il film della loro nazionalità. Il sistema adottato quest'anno per la prima volta — e senza precedenti — di arrivare ad un verdetto nazionale attraverso una serie di consultazioni periferiche si è rivelato ottimo: il giudizio letto a Praga, nel salone di uno dei più bei palazzi della città vecchia, dal professor Antonin Brousil, coincideva quasi punto per punto con gli apprezzamenti che avevamo udito, passando da una città all'altra e parlando con gente di ogni categoria. A parte ciò e nonostante l'alto numero (almeno per noi, reduci da altri festival) di film non più inediti (lo stesso *Destino di un uomo* lo avevamo visto a Cannes, in una proiezione privata per la stampa, nel maggio scorso, e un mese prima era stato dato a Parigi nel corso di una « Settimana del film sovietico »), il decimo « Festival dei lavoratori » ci ha offerto alcune cose di gran pregio: il film bulgaro *L'isola dei condannati,* ad esempio, folgorante rivelazione di un giovane, promettentissimo regista, Valcianov; *La nube mortale* di Kaneto Shindo, ricostruzione della tragedia del « Fukuryu Maru », il battello da pesca investito dalle ceneri radioattive di Bikini; il nuovo film di Jiri Weiss *Morta d'amore* e *Incroci* di Pavel Blumenfeld, un regista ignorato in Italia, ricco di personalità. Una delusione, invece, e secondo noi poco adatto a reggere il peso del grosso premio assegnatogli, il cinese *L'anima del mare* di Su Ciao: un racconto primitivo e una tesi propagandistica goffamente esposta (ma mi dicevano che questa pellicola segna un notevole progresso rispetto alla produzione degli anni passati, la qual cosa può essere vera nei limiti della tecnica pura, fotografia, trucco, illuminazione, scenografia, montaggio, registrazione sonora, eccetera).

CORRADO TERZI

Il neorealismo è arrivato a Pola

A Pola, quest'anno, è arrivato il neo-realismo. E' arrivato per merito di Veljko Bulajic, un giovane che ha frequentato a suo tempo il Centro Sperimentale di Roma, e più di recente ha lavorato con De Santis in *Cesta duga godinu dana* (*La strada lunga un anno*). Intendiamoci: se la conoscenza diretta del nostro cinema (Bulajic è rimasto in Italia per un anno), e l'apprendistato tecnico compiuto con la *troupe* di De Santis hanno rappresentato per più versi delle esperienze invidiabili, va precisato tuttavia che *Vlak bez voznog*

reda (*Treno senza orario*) porta con sé alcuni gravi cedimenti di gusto e luoghi comuni e compiacenze e simbologie, la cui derivazione non pare dubbia, ove si pensi, a esempio, che la sceneggiatura dell'opera porta, tra le altre, la firma di Elio Petri, la cui lunga comunanza di lavoro e congenialità di intenti con Giuseppe De Santis sono note.

Il film racconta la storia di un gruppo di contadini dalmati che si trasferiscono dalle loro terre sassose e aride in zone più accessibili e fertili. Allontanarsi dal proprio paese significa, in specie per le vecchie generazioni contadine ligie alla tradizione, abbandonare una parte di sé stessi, avviarsi verso l'ignoto, verso un avvenire incerto e forse difficile. Il dramma, di respiro corale, ha il merito di aver affrontato un problema assai vivo negli scorsi anni in Jugoslavia, e che anche oggi, sia pure in misura minore, riveste una sensibile attualità. Non a caso riteniamo di dover insistere sugli aspetti tematici del film: esso rappresenta infatti una prima frattura rispetto alle tendenze dominanti nel cinema jugoslavo, dedite, come negli anni scorsi avevamo riferito, al genere partigiano, ovvero a storie drammatiche e avventurose, ambientate esteriormente ai nostri giorni, ma talmente paradossali e private da apparire generiche e inverosimili (1). Forme di evasione vere e proprie, di cui alcuni osservatori credevano di dover ravvisare le radici nel timore di eventuali divieti o provvedimenti di carattere burocratico nei confronti di film che avessero affrontato, magari in maniera spericolata e critica, argomenti delicati e problemi irrisolti.

La sorte toccata al film di Bulajic ci sembra indicativa per chiarire il clima di lavoro attualmente esistente in Jugoslavia. Presentata al comitato di censura croata di Zagabria, l'opera ha ottenuto senza difficoltà il nulla-osta di circolazione in pubblico. Alcune riserve sembra siano state avanzate a che il film avesse per titolo *La terra,* al fine di non far sorgere l'equivoco che nella vicenda si riflettessero gli aspetti di fondo del problema contadino. In seguito, *Treno senza orario* è stato inviato a rappresentare ufficialmente la Jugoslavia a Cannes, e intorno a esso si sono aperti, a Zagabria, a Belgrado, in tutto il Paese, ampie discussioni. I critici dei giornali ufficiali del governo, del partito, del fronte socialista, hanno espresso giudizi diversi, pur sottolineandone tutti l'interesse tematico, la novità e il buon livello qualitativo. In realtà, oggi, esistono in Jugoslavia condizioni obiettive sufficienti per un lavoro cinematografico libero, al di fuori di ogni conformismo. Mancano al contrario (a parte le eccezioni) i quadri culturali capaci di iniziare e di portare avanti un discorso nuovo e vitale. Anche da questo punto di vista l'esempio di Bulajic appare rivelatore. Pur offrendo al film il più ampio credito, e pur non sottovalutandone la funzione di rottura, non abbiamo voluto tacerne gli aspetti negativi peraltro evidentissimi, e tanto meno le derivazioni parassitarie: la struttura drammatica ripete nei suoi elementi essenziali *La strada lunga un anno,* disperdendosi in troppi rigagnoli, in troppi casi individuali che hanno alla loro radice, i soliti, immancabili motivi amorosi. Il film trova il suo autentico punto di forza, nelle sequenze in cui il viaggio dei contadini dalmati è visto nei suoi aspetti corali; sequenze e inquadrature anche di notevole bellezza, ravvivate oltre tutto da una folla di volti ricchi di suggestione e di spontaneità;

(1) Cfr. « Autocritica a Pola », in « Bianco e Nero » n. 10-11, 1958.

da un materiale umano selezionato con molta cura. Di fronte a esso, stridono senza rimedio le espressioni e i gesti degli attori professionisti, così come si rivelano false a architettate a freddo le peripezie individuali, poste al confronto con il dramma disadorno ed essenziale della massa. Tutto il film ne esce stilisticamente caratterizzato in modo ineguale; ed ineguale e addirittura confusa si presenta anche l'articolazione ideologica della storia (non si fa cenno, nell'opera, all'aspetto politico del problema; resta indeterminato il rapporto tra il mondo della città in cui i contadini sostano e quello della campagna; né si affronta e si spiega il tema della solidarietà popolare, che deve aver aperto ai contadini il nuovo avvenire). Resta all'attivo della regia la commossa partecipazione agli aspetti umani del tema, una partecipazione risolta liricamente nel finale del film, allorché, dopo un lungo, periglioso viaggio, la carovana degli esuli raggiunge la terra promessa e si dissemina felice tra i campi, quasi in un abbraccio gioioso all'avvenire.

A eccezione dell'opera di Bulajic, il festival ci ha offerto ben poco di nuovo. Dei film a soggetto, meritano di essere ricordati per le loro qualità tecniche *Pet minuta raja* e sopratutto *Miss Ston*. Il primo, traendo niente più che un pretesto dalla lotta antinazista, racconta la storia di alcuni prigionieri che i tedeschi destinano al disinnesco delle bombe inesplose. Due di essi sono condotti, dopo un bombardamento, in casa di un gerarca nazista. Lasciati soli per procedere al loro pericoloso lavoro, essi vivono una strana, irreale avventura; si vestono con gli abiti da sera del padrone di casa, bevono, fumano, si divertono, si coprono il petto di decorazioni e prendono addirittura un bagno. Nella casa casca perfino una deliziosa fanciulla francese, di cui fulmineamente i due si innamorano. L'abilità tecnica degli attori e della regia riesce a tenere in piedi, sia pure a stento, lo scenario pretenzioso quanto meschino, ma non può evitare che il tono del film oscilli di continuo tra il drammatico e il grottesco, restando ben lontano da un'organica composizione di due motivi del resto così eterogenei. Abbiamo oltre tutto il sospetto che l'autore, Igor Pretnar, abbia avuto la pretesa di rifare il verso a René Clair: e sarebbe imperdonabile presunzione. *Miss Ston,* al contrario, è opera di buon impegno professionale. Realizzata a colori e in cinemascope da Zivorad Mitrovic, costituisce il primo tentativo di dar vita a un film di grosso spettacolo (verrà presentato durante le settimane del cinema jugoslavo a Chicago, New York e Beyrut), sfruttando con piglio abbastanza sicuro una vicenda avventurosa ambientata nella Bosnia del primo novecento.

Per gli ottimi risultati raggiunti nella recitazione e per l'interesse umano della vicenda, si raccomanda anche *Tri cetvrtine sunca* (*Tre quarti di sole*), realizzato per la Triglav Film dall'esordiente Joze Babic, direttore del teatro sloveno di Trieste. Ancora una segnalazione, dedicata al linguaggio disadorno ed essenziale che sorregge la vicenda di *Kampo Mamula* (*Campo Mamula*), diretto da Velimir Stojanovic con acuta intuizione drammatica. Altro non resta da ricordare, crediamo, nel campo dei film a soggetto.

Il settore del documentario ci ha riservato invece un lungometraggio sulla storia del movimento operaio internazionale, *Il grande secolo,* in verità tutt'altro che ricco di documenti inediti, fatta eccezione per alcuni interessantissimi *reportages* sulle lotte sociali nei Balcani dal primo decennio del secolo a oggi. Assai preciso il giudizio positivo espresso sulla rivoluzione russa, e

altrettanto precisa la valutazione critica dello stalinismo. Vale infine la pena di segnalare il cortometraggio *Kamera 300* sulla vita e l'opera di Milton Manaki, il più vecchio operatore jugoslavo, che conta oggi 80 anni e che lavora nel cinema dal 1905. Nel documentario compaiono molte riprese di attualità, eseguite a suo tempo dall'avventuroso Manaki: insurrezioni, guerriglie tra le montagne, battaglie della prima guerra mondiale, feste popolari, visite del sultano eccetera. Oggi Manaki è ancora attivo, lucido e arzillo. Spera perfino di fare un viaggio in Italia.

Questa sesta edizione del festival di Pola ci ha riservato alcune sorprese organizzative: dagli entusiasmi garibaldini quanto commoventi degli scorsi anni, siamo passati a una prima forma di struttura articolata e funzionale. Fra l'altro, il direttore del Festival, Torbica, ha avuto la gentilezza di chiedere collegialmente e singolarmente ai membri della stampa estera accreditata, proposte e consigli per le prossime edizioni della Mostra. Per quanto ci riguarda, abbiamo creduto opportuno proporre una Mostra retrospettiva del cinema jugoslavo, al fine di porre critici e studiosi in condizione di valutare panoramicamente la produzione realizzata nel paese dal 1945 a oggi. Oltre, beninteso, alle opere *preistoriche,* che risalgono al periodo antecedente la seconda guerra mondiale. Abbiamo inoltre auspicato un più stretto contatto e una maggiore possibilità di dibattito, nel corso dei festivals, tra giornalisti jugoslavi e giornalisti stranieri, per uno scambio di esperienze e di contributi critici, non inutili — ci auguriamo — allo sviluppo della giovane cinematografia jugoslava.

LINO DEL FRA

MICHELE LACALAMITA Direttore responsabile - Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952
« La Nuova Grafica » - Roma - Tel. 378.441